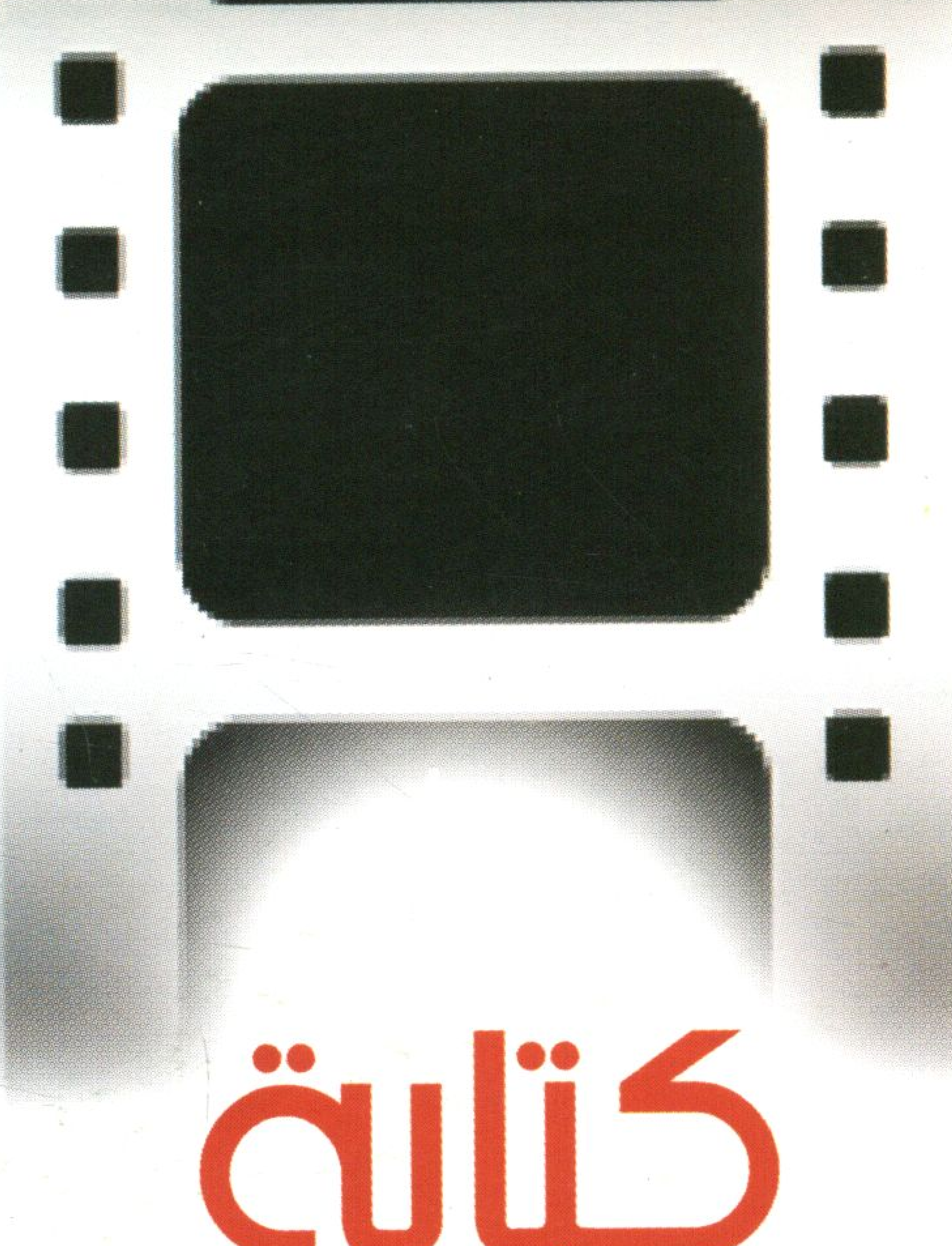
المشروع القومى للترجمة

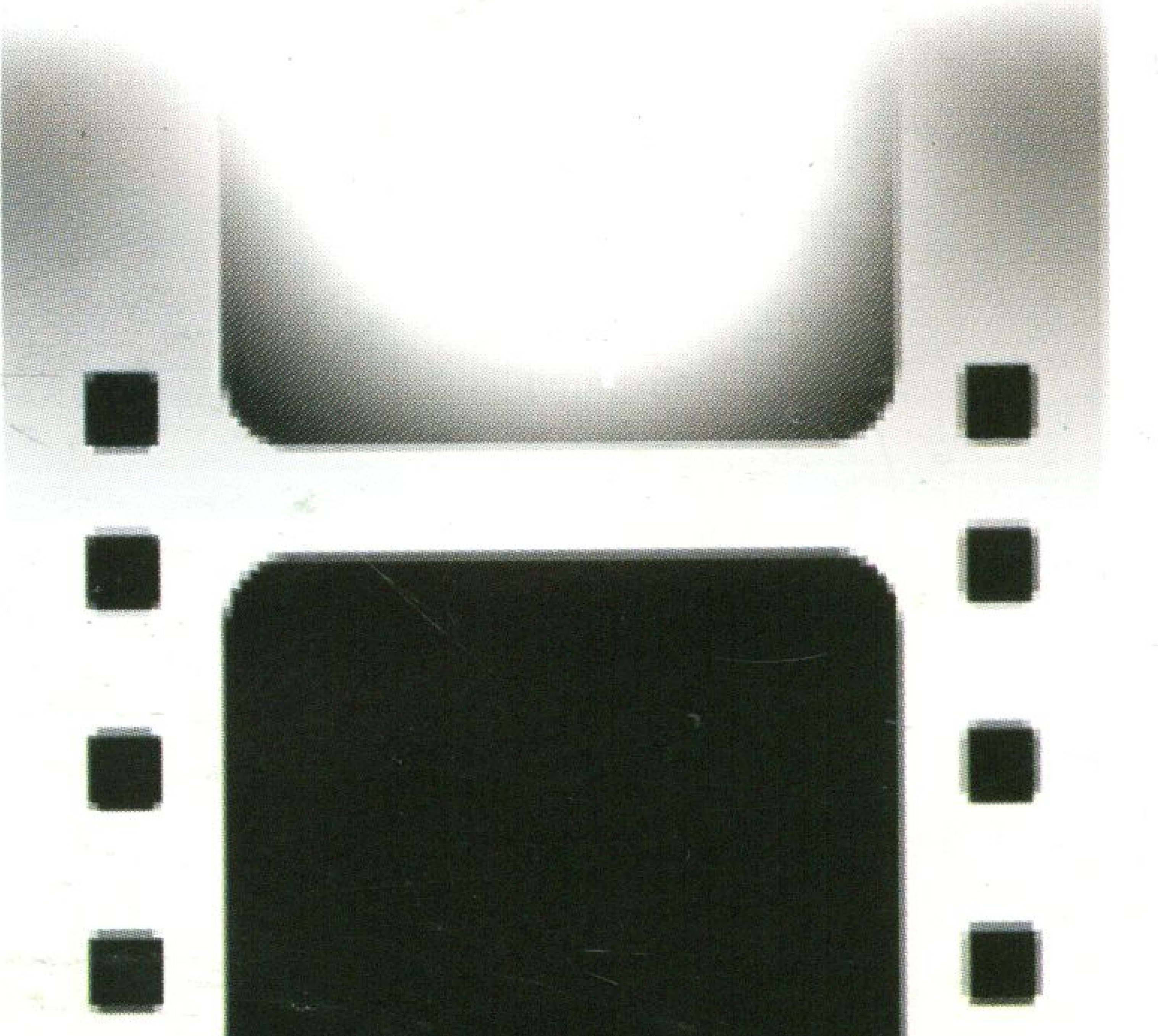
المركز القومى للترجمة



كتابة سيناريو الأفلام القصيرة

تأليف : بات كوبر وكين دانسايجر

ترجمة : أحمد يوسف



1798

كتابة سيناريو الأفلام القصيرة

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

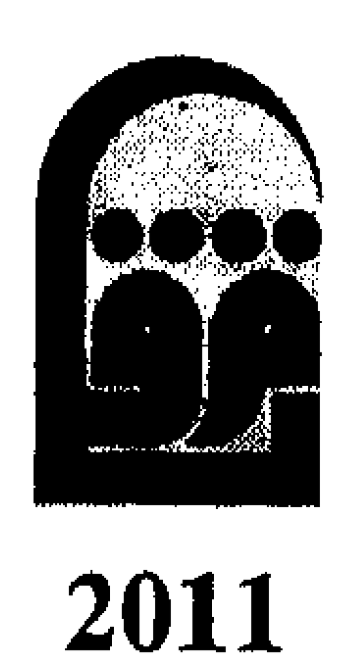
- العدد: 1798
- كتابة سيناريو الأفلام القصيرة
- بات كوبر ، وكين دانسايجر
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:
Writing the Short Film
Third Edition
By: Pat Cooper & Ken Dancyger

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤- ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

كتابة سيناريو الأفلام القصيرة

تأليف: بات كوبر
وكين دانسايجر
ترجمة: أحمد يوسف



2011

كوبر، بات.
كتابة سيناريو الأفلام القصيرة/ تأليف: بات كوبر؛ كين دانسايجر؛ ترجمة: أحمد يوسف. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.
٨٤٤ ص؛ ٢٤ سم. ـ (المركز القومى للترجمة)
تدمك ٤ ٩٣٣ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الأفلام السينمائية ـ تأليف.
أ ـ دانسايجر، كين. (مؤلف مشارك)
ب ـ يوسف، أحمد. (مترجم)
رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٣٤٤/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -933 - 4
ديوى ٨٠٨,٠٦٦٧٩١

المحتويات

مقدمة المترجم 7

اعتراف بالفضل 13

مقدمة 15

الجزء الأول: الأساسيات: تمهيد الطريق 23

الفصل الأول: رواية القصص بشكل عام 25

الفصل الثانى: رواية القصص بالصور 37

الفصل الثالث: استخدام الصوت لرواية القصص 53

الفصل الرابع: اكتشاف الشخصية الرئيسية واستكشافها 63

الفصل الخامس: رواية قصة درامية 77

الفصل السادس: كتابة سيناريو قصير أصلى غير مقتبس عن عمل فنى آخر 101

الفصل السابع: عن التنقيح والمراجعة: المادة والأسلوب 119

الجزء الثانى: التقدم على الطريق: استراتيجيات الكتاب 129

الفصل الثامن: الحاجة إلى رواية القصص 131

الفصل التاسع: استراتيجيات التجسيد من خلال الصورة 149

الفصل العاشر: الاستراتيجيات الدرامية 165

الفصل الحادى عشر: استراتيجيات رسم الشخصيات 183

الفصل الثانى عشر: المزيد عن استراتيجيات الحوار 201

الجزء الثالث: الأنماط الفيلمية وتشكيل القصة 215
الفصل الثالث عشر: الميلودراما 219
الفصل الرابع عشر: الدراما التسجيلية 241
الفصل الخامس عشر: الهايبردراما 259
الفصل السادس عشر: السرد التجريبي 281

الجزء الرابع: اتجاهات جديدة 301
الفصل السابع عشر: فرصة إعادة الإحياء 303
الملحق (أ) سيناريوهات قصيرة جدا 317
الملحق (ب) سيناريوهات قصيرة 339
ملاحق الترجمة
قائمة بأسماء الأفلام الواردة بالكتاب 433
قائمة بالمصطلحات السينمائية الأساسية لمزيد من الدراسة 443

مقدمة المترجم

السيناريو هو الخطوة الأولي عند صنع أى فيلم سينمائى، فهو يشمل الفكرة الأساسية التى يقوم عليها العمل، ومعالجة هذه الفكرة فى بناء يسير من نقطة بداية حتى يصل إلى نهاية. بكلمات أخرى يمكنك أن تقول إن السيناريو هو العمود الفقرى لأى عمل سينمائى، قد تضيف له العناصر السينمائية الأخرى (التصوير، التمثيل، الإخراج، المونتاج ...) لحما ودما، لكن بدون هذا العمود الفقرى لن يكون للفيلم وجود. وفى معظم الأحوال تأتى كتابة السيناريو فى "مرحلة ما قبل الإنتاج" (التعبير الذى يستخدمه السينمائيون للتعبير عن مرحلة ما قبل بداية التصوير)، لكنه قد يأتى أيضا بعد التصوير، كما يحدث فى بعض الأفلام التسجيلية أو التجريبية، حيث يتم البحث عن السيناريو على طاولة المونتاج أو أمام الكومبيوتر.

وبهذا المعنى فإن السيناريو هو "الخطة" التى يتبعها صانع الفيلم (كاتب السيناريو أو المخرج أو هما معا) لإقناع المتلقى بفكرة ما، أو بقصة ما، ونحن نستخدم مصطلح "القصة" هنا للتعبير عن ترتيب معين ومحدد لعرض عناصر الفكرة، وهو ما يمكن أن تلحظه فى الصحافة على سبيل المثال، فكل موضوع صحفى هو "قصة"، لها بداية ووسط ونهاية، ولها حبكة وبناء... ومرة أخرى وليست أخيرة فإن هدف السيناريو يكون دائما هو التأثير فى المتفرج، وأن يخرج هذا المتفرج من قاعة العرض بعد أن يشاهد الفيلم وقد تغيرت وجهة نظره عن "قضية" ما، ليبدأ فى رؤيتها وفهمها واتخاذ موقف منها كأنه يراها لأول مرة.

وكلمة "القضية" هنا محورية، لأن كاتب السيناريو يرتب أفكاره، ويختار معالجته، كأنه يعرض قضية ما ويدافع عنها، وبقدر براعته فى هذا الترتيب والمعالجة والعرض

فإنه قد يكسب قضيته أو يخسرها، ومن هنا يكتسب السيناريو أهمية مركزية فى نجاح أو فشل أى عمل سينمائى.

ومن المؤسف فى الفترة الراهنة أن السيناريو فى السينما المصرية فقد الكثير من معناه ومغزاه، فقد أصبح يعنى عند معظم صناع الأفلام والمتفرجين "حدوتة" الفيلم بمعناها البدائى، وبات من المعتاد أن تقرأ مديحا فى فيلم ما لأنه "يتناول القضية الفلانية"، دون اهتمام بـ"كيف" تم هذا التناول وهذه المعالجة. الغريب أن من الأفكار البدهية حتى فى أكثر الثقافات فطرية أن الحدوتة ليست وحدها هى المهمة، وإنما "كيف تحكى الحدوتة"، فالحدوتة نفسها قد تُحكى على لسان شخصين، فتكون مشوقة مع أحدهما، وفاترة وفاقدة للمغزى مع الآخر، والسبب ببساطة هو أن الراوى الأول يملك التحكم فى عناصر الحكى، بينما يفتقدها الثانى.

هناك العديدون منا يملكون شيئا مهما يريدون أن يقولوه، لكنهم لا يعرفون كيف يقولونه، ولا يعنى هذا أن هناك طريقة واحدة "صحيحة" لقول هذا الشىء، فهناك عشرات الطرق، والفكرة الدرامية الواحدة تصلح لصنع عشرات الأفلام المختلفة، وإذا كنت تريد أن يتعاطف معك المتلقى ويندمج فى الفيلم فلهذا طريقته، أما إذا كنت تريده أن ينظر للفيلم من بعيد لكى يفكر فيه فتلك طريقة أخرى، ومربط الفرس فى هذا وذاك هو الوعى بعناصر رواية القصة.

لكن أمامك فى العالم السينمائى نوعية خاصة للحكى، فعليك أن تستخدم الصور والأصوات قبل كل شىء، وإن كانت هذه السمة تؤدى ببعض التجارب الفنية المراهقة إلى الإفراط الشكلى، الذى لا تصبح فيه الصور والأصوات وسيلة للسرد، وإنما هى غاية فى حد ذاتها.

لذلك يجب التأكيد على أن رواية القصص من خلال السينما تشترك فى بعض العناصر الأساسية مع الأنواع الأخرى لرواية القصص، ولعل العنصر المشترك الأهم هو "الدراما"، تلك الكلمة السحرية الغائبة عن الكثير من أفلام التيار السائد فى السينما المصرية الآن. إن الدراما تعنى "الصراع"، ولهذا الصراع أطرافه: الشخصية الرئيسية (البطل أو البطلة)، والخصوم الذين قد يكونون أشخاصا أو ظروفا أو حتى سمات

خاصة داخل البطل تجعله يتصارع مع ذاته. ولا بد لهذا الصراع أن يتجسد فى أحداث، وأن يتطور حتى يصل إلى ذروة، ثم يأتى الحل قبل أن تسدل الدراما أستارها.

ومن هذا العنصر الأساسى: الدراما، تتفرع العديد من الأسئلة التى يجب على كاتب السيناريو أن يطرحها على نفسه، إليك بعضها: من هو الشخصية الرئيسية؟ وما الذى يجعله يستحق هذه المرتبة من الأهمية فى الدراما؟ وما هو الهدف الذى يسعى إليه ويشكل له الخصم عقبة فى طريق تحقيقه؟ وهل سينجح البطل أو يفشل فى تحقيق هذا الهدف؟ ولماذا؟

هذا الكتاب الذى بين يديك يساعدك على طرح هذه الأسئلة والإجابة عنها، ورغم أنه يحمل عنوان "كتابة سيناريو الأفلام القصيرة" فهو يبدأ بالخطوط العريضة التى تشترك فيها كل الأفلام، القصيرة والطويلة، ومن كل الأنماط الفيلمية، ويؤكد على الفوارق بين هذه الأنواع، ليصل أخيرا إلى مفهوم "الفيلم القصير"، وهو على عكس ما قد يتصور البعض من أنه فيلم طويل مختصر، لكنه فن له طبيعته الخاصة، لذلك يؤكد مؤلفا الكتاب – كين دانسايجر وبات كوبر – على أن الفيلم القصير يشترك فى الكثير من السمات مع القصة القصيرة والقصيدة والصورة الفوتوغرافية.

ومع التأكيد على هذه السمات الخاصة، يلقى الكتاب الضوء على أحد أهم العناصر فى كتابة السيناريو، وهو ما يطلق عليه "استراتيجيات الكتابة"، إنك كمؤلف لعالم فيلمى، جوهره موجود فى مخيلتك الإبداعية، حتى لو كان يضرب بجذوره فى الواقع، فإن عليك أن تكون واعيا بمكانك من هذا العالم: هل أنت داخل هذا العالم أم خارجه؟ هل تريد منى كمتفرج أن أتوحد مع الشخصية الرئيسية أم أراقبها من بعيد؟ هل تسعى إلى أن تتلاعب بعواطفى أم تخاطب عقلى؟ وأنت فى كل الأحوال تستخدم أدوات الحكى: الشخصية، والحبكة، والبناء، والحوار، .... إلخ.

ويتضمن الكتاب بعض نماذج سيناريوهات الأفلام القصيرة، من بينها أفلام تخرُّج لطلبة الدراسات السينمائية تتراوح فى طابعها، وسوف تلاحظ أن "الفورمات" (أو النسق) المستخدم هو الشكل الأمريكى غير المتعارف عليه فى صناعتنا السينمائية، فالصفحة لا تنقسم إلى عمودين: على اليمين للصورة، وعلى اليسار للصوت والحوار،

كما سوف تلاحظ مرونة هذا الشكل بين سيناريو وآخر. ولا تستغرب أن تكون هناك الآن برامج كومبيوترية تساعد الكاتب على استخدام هذا النسق بسهولة.

ولسنا هنا فى سياق تفضيل نسق على آخر، فلكلٍّ مزاياه وعيوبه، فالفورمات الأمريكى أقرب إلى وصف الفيلم بالصورة والصوت معا، كأنك تراه بعين خيالك، بينما الفورمات المستخدم فى صناعتنا السينمائية مفيد من الناحية الإنتاجية، غير أنه يجعل الكاتب مشغولا بتصنيف كل من الصورة والصوت، ووضع كل منهما فى عمود منفصل، وللأسف فإن معظم مخرجينا لا يلتفتون إلى عمود الصورة، لأنهم يعتبرونه من اختصاصهم دون غيرهم، رغم أنه قد يكون لدى كاتب السيناريو رؤية بصرية فى بعض اللحظات تساعد على التأكيد الدرامى أو تطور سرد القصة السينمائية.

أخيرا، يحتوى الكتاب فى معظم فصوله الأولى على تدريبات وواجبات دراسية، أرجو أن يأخذها القارئ والدارس بكل جدية، فتلك التدريبات تمثل الطريق الذى سار عليه المبدعون فى كتابة السيناريو ومهدوه لنا، ولأن الحضارة الإنسانية تسير فى طريق صاعد، تبدأ فيه كل حضارة من حيث انتهت الحضارة السابقة عليها، لذلك أرجو أن نستفيد إلى أقصى حد من هذه التجارب التى تأخذ هنا شكل التدريبات والواجبات، وإلا فإننا سوف نظل أسرى لذلك الخطأ الذى اعتدنا ارتكابه: البداية من الصفر!

وأرجو أن يكون هذا الكتاب دليل عمل مفيدا وناجحا فى مجال صنع الأفلام القصيرة، التى أصبحت تكتسب اليوم أرضا إبداعية واسعة، مع التطورات التقنية التى جعلت من السهل تصوير ومونتاج هذه النوعية من الأفلام. ولكى نجعل لهذه التكنولوجيا معنى فإننا أولا فى حاجة ماسة وحقيقية إلى بناء العمود الفقرى لأى فيلم: كتابة السيناريو.

إهداء المؤلفَين

"إلى ذكرى ريتشارد بروتوفين، الصديق والزميل العزيز"

بات كوبر

"إلى جيرالد وبيرى تشارلز، شقيقىّ"

كين دانسايجر

اعتراف بالفضل

بات كوبر

أود أن أشكر كين دانسايجر على أفكاره الموحية، وسرعة بديهته اللطيفة، وصبره النموذجى خلال اشتراكنا فى هذا المشروع، إنه الشريك الأكثر كرما والصديق الحميم. كما أود أن أشكر مارى كارلسون على ملحوظاتها الواعية على المسودة الأولى.

كين دانسايجر

بدأت فكرة كتابة هذا الكتاب عن كتابة سيناريو الأفلام القصيرة مع بات كوبر، ويجب علىّ أن أشكرها لحماسها، وأفكارها النفاذة، وإخلاصها، كما أشكرها لسماحها لى بالاشتراك فى هذا المشروع. إنها صديقة عزيزة وشريكة مهمة. وفى جامعة نيويورك أود أن أشكر كريستينا روت وديلايا بوند، اللتين ساعدتانى فى تحضير المخطوطة. وأخيرا أود أن أشكر زوجتى إيدا، لملحوظاتها النقدية الذكية على المخطوطة فى كل مراحلها.

وفى هذه الطبعة الأخيرة نود أن نشكر كتاب السيناريو الجدد - جيرت إيمبريشتس، وماتيو جولدنبيرج، ومايكل سلافينس، وأنتونى جرين - للسماح لنا بنشر سيناريوهاتهم. كما نود أن نشكر أيضا إيلينور أكتيبيس فى دار نشر فوكال، وتريفور ماكدوجال فى مؤسسة كولام، لاهتمامهما الممتاز والمدقق فى النشر.

مقدمة

هذا الكتاب موجَّه أساسا إلى طلبة السينما والفيديو، أو صناع الأفلام المستقلين بالسينما والفيديو، الذين يواجهون ضرورة كتابة سيناريو روائى قصير. ولقد اعتبرنا الفيلم القصير هو الذى لا يتجاوز طوله ثلاثين دقيقة، وذلك لأن الأفلام الأطول من ذلك تحتاج فى العادة إلى خط ثانوى فى الحبكة للمحافظة على اهتمام المتفرج، كما أن الأفلام الأطول قد لا تُقبل فى العديد من المهرجانات، وقد لا تُعرض باعتبارها "مسوغات تعيين".

ورغم أن تركيزنا الرئيسى سوف يكون على الفيلم الروائى القصير، فإننا ننوى أن نوضح الطرق التى قام بها كل شكل سينمائى فى عالم الأفلام القصيرة بالاستعارة من الأشكال الأخرى. ومن المهم أن يدرك كتاب السيناريو الأقل خبرة أن أى فيلم يحتاج إلى هدف وشكل حتى يصنع عملا فنيا متماسكا، حتى لو كنت تكتب سيناريو فيلم روائى أو تسجيلى أو تجريبى بطريقة غير تقليدية قد تنحو إلى الارتجال. وهذا ينطبق حتى على القصص التى تهتم فى حد ذاتها بالشكل، كما هو فى حالة أفلام أو فيديوهات ما بعد حداثية.

تطور تاريخ الفيلم القصير

منذ ميلاد السينما كفن، كانت كل الأفلام قصيرة، وحتى عام ١٩١٣ كانت كل الأفلام لا يتجاوز طولها ١٥ دقيقة، ولم تصبح الأفلام الطويلة هى السائدة إلا بعد أن أثّرت الأفلام الملحمية الإيطالية فى دى دابليو جريفيث، ودفعته إلى صنع فيلم "جوديث من بيتوليا".

ورغم أن الفيلم الروائى الطويل أصبح فى النهاية هو المعيار السائد، فقد استمر إنتاج الأفلام الكوميدية القصيرة، منذ ماك سينيت وحتى أولاد باورى، وظل ذلك مستمرا حتى انتشار التليفزيون فى الخمسينيات. كما كانت هناك مسلسلات من الأفلام القصيرة، كانت كل حلقة منها تشمل حدثا يؤدى إلى رد فعل الشخصية الرئيسية ومقاومة الشخصيات الأخرى له، وكانت هذه الأفلام تقدم أبطالا وأشرارا ميلودراميين، مثل "معركة إيلدر براش جالش" لجريفيث، "الصعلوك" لشارلى شابلن، وكانت الأفلام تتضمن بطلا عاديا يواجه أحداثا غير عادية، وينجح فى التغلب عليها وعلى خصومه بطريقة تثير اهتمام الجماهير. وكان أحد أهم الأفلام القصيرة فى كل تاريخ السينما ردَّ فعل على تقاليد السينما الروائية فى العشرينات، وتجربة متأثرة بالأفكار التى اكتُشفت فى عالم الفنون البصرية (السريالية على نحو خاص)، وأيضا بمفردات المذهب الكاثوليكى فى إسبانيا، وكان هذا الفيلم هو "كلب أندلسى" الذى اشترك فيه لوى بونويل وسلفادور دالى. وليس هناك فيلم قصير آخر لا يزال ينجح فى صدمة المتفرج وتشويشه مثل هذا الفيلم، وليس هناك فيلم آخر يعرض صورا صادمة تم ترتيبها بالقليل من الاهتمام بالمعنى الكلى.

ولكن من أجل أهدافنا من هذا الكتاب سوف يبقى فيلم "كلب أندلسى"- بسبب تحطيمه للتقاليد الروائية المرتبطة فى العادة بالسينما- تجربة فى الشكل أكثر من كونه دراسة حالة لكتابة سيناريو ناجح لفيلم قصير، ومع ذلك فإن جرأة هذا الفيلم خلقت علاقة متماسكة بين السينما والفنون البصرية والأفكار المرتبطة بشكل وثيق بالفن (على سبيل المثال العلاقة بين السينما والاهتمام المتزايد بالعلاج النفسى فى الفنون البصرية)، ولقد أصبح هذا مصدرا مستمرا للأفلام القصيرة، منذ أفلام مان راى ومايا ديرين، وحتى الأعمال المعاصرة لستان براكيدج ومايكل سنو وجويس ويلاند.

والكثير من التطورات فى عالم الأفلام القصيرة تجمعت حول الأعمال التسجيلية عند جون جريرسون وزملائه بازيل رايت وإدجار أنستى فى مجلس التسويق "إمباير" فى إنجلترا، وأعمال بارى لورنتز وويلارد فان دايك فى الولايات المتحدة. لقد كانت أفلام هؤلاء السينمائيين متعلقة بقضايا، مثل تشجيع التدخل الحكومى فى الاقتصاد فى الولايات المتحدة، أو تسويق مزايا السياسة الحكومية فى المملكة المتحدة، ولم يكن أى

من هذه الأفلام يدور حول حادثة محددة، أو استخدام استراتيجية البطل والخصم، وكان بناؤها في الأغلب الأعم بسيطا أكثر منه سرديا. لقد كان الدافع لدى صناع هذه الأفلام هو دراما القضايا الحياتية القريبة من وعي سياسي محدد، وكانت هذه الأفلام في العادة تصنف تحت الدعاية (البروباجندا).

وهناك نوع آخر من الأفلام القصيرة، الذي جاء هذه المرة من استوديوهات والت ديزني التجارية، وهو فيلم التحريك القصير، والذي يُعرض في دور العرض مع الأفلام الروائية. كانت هذه الأفلام بين ٥ و٨ دقائق، وفيها بطل (هو في العادة فأر أو أرنب أو ذئب) له ملامح محددة وهدف محدد، وكانت القصة تمضي بمحاولات هذه الشخصية تحقيق هدف، لكن هناك خصم أو موقف يعوق هذه المحاولات. وكانت هذه الأفلام تحتشد بالحركة (الأكشن) والصراع، كما أن العناصر الدرامية تؤدي إلى الضحك من الشخصية وصراعها أكثر من التعاطف معهما. وكانت الأفلام فائقة النجاح، وأسس النمط السردي وتطور الشخصية فيها طابع وإيقاع فيلم أكثر قِصرا بكثير، وهو الفيلم الإعلاني، الذي كان يمتد بين ٣٠ ثانية و٣ دقائق، وهي في العادة تروي قصة تعتمد على النمط الذي تأسس في أفلام التحريك القصيرة، التي استخدمت أشكالا سردية ثابتة– الحدوتة، والحكاية الخرافية، والرحلة – لكي تروي القصة أو تصنعها في إطار محدد. وبحلول الستينيات بدأت السينما الأوربية في استخدام الفيلم القصير كوسيلة للدخول إلى عالم الأفلام الطويلة، ففي بولندا أخرج رومان بولانسكي "رجلان ودولاب" (١٩٥٨)، وفي إنجلترا أخرج ليندساي أندرسون "يا أرض الأحلام!" (١٩٥٤)، وأخرج ريتشارد ليستر فيلم "الجرى والقفز والوقوف دون حركة" (١٩٥٩)، وفي فرنسا أخرج جان لوك جودار "كل الأولاد اسمهم باتريك" (١٩٥٧)، وأخرج فرانسوا تروفو "المشاغبون" (١٩٥٨). وفي هذا المجال أخرج ألان رينيه فيلمه المهم "ليل وضباب" (١٩٥٥) حول أوشفيتز، وأخرج فيديريكو فيلليني "توبي داميت" (١٩٦٣)، وأخرج نورمان ماكلارين فيلمه الكلاسيكي القصير المضاد للحرب "جيران" (١٩٥٢). ولقد ظل ماكلارين وحده في عالم الأفلام القصيرة، بينما تحول الآخرون إلى حياة فنية مميزة على المستوى العالمي، واستمروا في صنع الأفلام الطويلة.

وهذا الانتقال من الفيلم القصير إلى الفيلم الطويل يبدو أنه الطريق الذي يسير فيه طلاب أقسام دراسة السينما في أمريكا، فمنذ الستينيات تخرج من هذه الدراسات

أسماء مخرجين بدأوا بالأفلام القصيرة ثم تحولوا إلى الأفلام الطويلة، مثل أوليفر ستون، ومارتين سكورسيزى، وكريس كولومبس، وإم نايت شياماالان، ومارتين بريست من الساحل الشرقى لأمريكا، وفرانسيس كوبولا وجورج لوكاس من الساحل الغربى، وأصبحوا مشهورين. وكان فيلم "تى إتش إكس ١١٣٨" (١٩٦٦) لجورج لوكاس، وفيلم "ليس أنت فقط يا موراى!" (١٩٦٤) من بين أفضل أفلام الطلبة على الإطلاق، رغم أن أعمالهما فى تلك الفترة لم تكن أكثر من تدريب استعدادا للانتقال إلى الأفلام الطويلة.

ومن الحق أن هناك مخرجين فى مجال الأفلام التجريبية والتسجيلية استمروا فى عالم الأفلام القصيرة، لكنَّ هناك الكثيرين فى هذه المجالات يتحولون إلى الأفلام الطويلة (مثل بروس إيلدر وسو فريدريش فى السينما التجريبية، وروس ماكيلوى وباربرا كوبيل فى السينما التسجيلية). إن الفيلم القصير، على الأقل فى أمريكا الشمالية، يُعتبر ضرورة اقتصادية لطلاب السينما والسينمائيين الجدد، ورغم أنه لا يزال هناك إنتاج للأفلام القصيرة فى الأقسام التعليمية فإنها أصبحت أقل من أى زمن مضى.

ومع ذلك فإن الأفلام القصيرة فى أوربا لا تزال شكلا حيا من أشكال التعبير، وتدعمه وزارات الثقافة، وهناك مجلات متخصصة فى الأفلام القصيرة، ومهرجانات مكدسة لها، مما يؤكد - فى المدى القريب على الأقل - أن الأفلام القصيرة ما تزال مزدهرة.

وعلى المستوى العالمى، فإن معاهد السينما تقدم دعما مستمرا للأفلام القصيرة، كما أنها تقيم مهرجانات لهذه الأفلام، وهناك المهرجان العالمى "سيليكت" CILECT الذى يقام كل عامين لأفلام الطلبة فى المعاهد الأوربية، وهناك أيضا مهرجان سنوى للطلبة يرعاه معهد هوشول فى ميونيخ. وكل هذه المهرجانات ذات علاقة بمنظمة "سيليكت"، وتركز على أعمال الطلبة فى المعاهد المنضمة للمنظمة. ومهرجان أوبرهاوزن فى ألمانيا، ومهرجان كليمان فيران فى فرنسا، مخصصان للأفلام القصيرة، الروائية والتجريبية والتسجيلية والتحريك.

وبالإضافة إلى "سيليكت"، فإن عددا متزايدا من المهرجانات عبر العالم تضم أقساما للأفلام القصيرة، مثل شيكاغو وتورنتو، وحتى مهرجان كان يعرض الأفلام القصيرة،

وجميع هذه المهرجانات تمثل نقطة انطلاق مهمة للحياة الفنية للمخرجين. لكن المهرجانات التابعة لمنظمة "سيليكت"، والمهرجانات العالمية الكبرى، تنظر إلى الأفلام القصيرة كطريق للدخول إلى عالم الأفلام الطويلة، وكتجربة تدريب أكثر من كونها هدفا فى حد ذاتها. وعلى العكس من القصة القصيرة التى لا تزال شكلا أدبيا حيا وفاعلا، فإن الأفلام القصيرة لا تُعتبر على نطاق عالمى واسع مجالا يكرس الفنان السينمائى حياته له.

ومع ذلك فإننا نعتقد أنه كما أن القصة القصيرة قد عانت من المقاومة خلال الخمسة عشر عاما الماضية، فإنه على المدى البعيد سوف يتطور الفيلم، وهناك مبادرات من قنوات الكيبل واتجاهات التسويق المتخصصة توحى بأنه قد تكون هناك نهضة وإحياء يشهدهما الفيلم القصير.

ومن التطورات الحالية الواعدة للفيلم القصير ظاهرة الجمع بين ثلاثة أو أكثر من الأفلام القصيرة لتعرض معا كفيلم طويل. والمثال الحديث هو الاستقبال الجيد للفيلم "الطويل" للمخرجة والكاتبة ريبيكا ميللر "سرعة شخصية" (٢٠٠٢)، وهو ثلاثة أفلام قصيرة يقل الواحد منها عن ٣٠ دقيقة، وتجمعها قيمة واحدة وليس المكان الواحد أو استخدام نفس الممثلين، وفى كل فيلم شخصية رئيسية هى امرأة على حافة تغير كبير فى علاقتها بالرجل الذى تعيش معه وعلاقتها بالعالم.

وفى الماضى كانت هناك أفلام طويلة تقوم على تجميع أفلام قصيرة، مثل "٦ فى باريس" (١٩٦٤)، والمؤلَّف من ستة أفلام قصيرة لستة مخرجين مختلفين من بينهم جودار، وشابرول، وروش، وفى هذه الحالة فإن ما يجمع الأفلام القصيرة معا هو أن كلا منها يدور فى حى مختلف من باريس ويمثل الحياة فيه. وهناك فيلم تجميعى ناجح آخر، قام بصنعه مخرجون مثل كافالكانتى وديردون، وهو الفيلم البريطانى "فى عز الليل" (١٩٤٥) حيث اجتمع خمسة أشخاص فى منزل ريفى لكى يرووا قصصا عن الأشباح، وهذا الإطار الدرامى الذى يجمع بين القصص المخيفة الخمس هو فى حد ذاته قصة مخيفة. وفى الوقت الراهن، ومع تزايد اهتمام الجمهور بمشاهدة الأفلام القصيرة، قد تبدو أحد هذه الأمثلة نموذجا لاتجاه محتمل لصناع السينما والفيديو المستقلين، خاصة هؤلاء الذين يعملون بميزانيات محدودة.

علاقة الفيلم الطويل بالفيلم القصير

للفيلم الطويل مجموعة من السمات المحددة بالإضافة إلى ما يخص طول الفيلم، فهناك صفات معينة للشخصية، وتعقيد فى الحبكة، ووجود حبكة فرعية أو خط قصصى ثانوى، وبناء محدد (يطلق عليه - بشكل عام -: البناء ذو الثلاثة فصول)، والعديد من الشخصيات الثانية والثانوية، وعادة ما يُستخدم نمط فيلمى محدد، مثل فيلم العصابات أو الفيلم نوار.

هل سمات الفيلم القصير تنويعات على سمات الفيلم الطويل؟ فى أغلب الأحوال تكون الإجابة: لا، ومن الصحيح أن الشكلين يعتمدان على الحدث البصرى لتقديم الحبكة والشخصيات، بالإضافة إلى الإيهام بالواقع المتضمن فى استخدام السينما كوسيط بصرى، لكن فيما عدا ذلك فإن الفيلم القصير يمضى بطريقة أكثر بساطة وحرية.

تكمن البساطة فى العدد المحدود للشخصيات، التى لا تزيد فى الأغلب عن ثلاث أو أربع، كما تكمن فى مستوى الحبكة التى تكون فى العادة قصة بسيطة. إن هذا لا يعنى بالضرورة أن تكون الشخصية الرئيسية بسيطة فى الفيلم القصير، لكنه يعنى استخدام الاقتصاد فى الأسلوب من أجل خلق هذه الشخصية، فليس هناك فى الفيلم القصير زمن لذلك النوع من تأمل الشخصية كما هو الحال فى الفيلم الطويل.

وحرية الفيلم القصير بالمقارنة مع الفيلم الطويل تكمن فى إمكانية استخدام المجاز والأدوات الأدبية الأخرى لرواية القصة، وهى مزية غير متاحة فى الفيلم الطويل ذى النزعة الواقعية والتوجهات التجارية. وفى الحقيقة إن إحدى أهم النقاط فى رأينا حول الفيلم القصير هى علاقته بالأشكال الأدبية مثل القصة القصيرة، والقصيدة، والمسرحية ذات الفصل الواحد، وبالصورة الفوتوغرافية.

والكاتب المعروف راست هيل يصف القصة القصيرة بأنها "قصة تروى شيئا حدث لشخص ما، والقصة القصيرة المعاصرة الناجحة تقدم علاقة أكثر تجانسا بين كل عناصرها بالمقارنة مع الأشكال الأدبية الأخرى، فيما عدا الشعر الغنائى".[1] (الشعر الغنائى lyric هو الشعر الذى يتحدث عن المشاعر والعواطف الذاتية للشاعر، والغنائية

كطابع وأسلوب تنطبق على العديد من الأشكال الفنية، وتختلف عن النزعة الدرامية أو الملحمية- المترجم). كما أنه يشير إلى أن القصة تتسم بالديناميكية، حيث تتحرك الشخصية عبر تجربة، وحيث يوجد عدد قليل من الشخصيات الثانوية ولا توجد حبكة فرعية، وعادة ما تمضى القصة حول اختيار تخوضه الشخصية التى لا تعود أبدا إلى حالتها السابقة، وتأتى النهاية فى شكل اتخاذ هذا الاختيار أو تفاديه ورفضه.[٢] وتلك الملاحظات التى يبديها راست هيل عن القصة القصيرة يمكن بسهولة تطبيقها على الفيلم القصير.

ورغم أن هناك العديد من الكتب حول كتابة السيناريو، فهى- فيما عدا القليل منها- مهتمة بكتابة الفيلم الطويل، وأغلب الكتب الحديثة تركز على البناء، وابتعدت عن الاهتمامات الأرسطية للكتب السابقة عليها. وبالتالى فإن علاقة هذه الكتب بكتابة الفيلم القصير تطرح مقارنة بين بناء الفيلم القصير، وبناء الفيلم الطويل المكون عادة من البناء ذى الثلاثة فصول. وهذه العلاقة بين الفيلم القصير والفيلم الطويل، فيما يخص التناسب والشكل، هى علاقة واهية فى أفضل الأحوال. إن شكل الفيلم الطويل يأخذ التناسب بين فصوله ١:٢:١ (الفصل الأول: ٣٠ دقيقة، الفصل الثانى: ٦٠ دقيقة، الفصل الثالث: ٣٠ دقيقة). (يقصد بالفصول هنا: قسم العرض، وقسم التفاعل والصراع، وقسم الحل- المترجم). أما الفيلم القصير الذى يتراوح بين ١٥و٣٠ دقيقة، فمن المشكوك فيه الحفاظ على هذا التناسب، فالحدث الذى يثير الصراع، والذى يمكن فى الفيلم الطويل أن يقع فى بداية الفصل الثانى، يجب أن يأتى فى الفيلم القصير على نحو أسرع فى الربع الأول من الفيلم. وفى الحقيقة إننا لو استخدمنا فى الفيلم القصير تناسب الفيلم الطويل، أو البناء ذا الثلاثة فصول، فسوف نجد أن الفصلين الأول والثانى قصيران جدا، وذلك لأن تأسيس القصة (الفصل الأول) يجب أن يكون سريعا، كما أن الصراع التقليدى فى الفصل الثانى من الفيلم الطويل يجب أن يمضى بسرعة، مما يترك الجزء الأكبر من الفيلم القصير لمحاولة الشخصية أن تجد حلا. وفى العديد من الأفلام القصيرة يمكن أن يكون البناء ذو الفصل الواحد أو الفصلين هو الأكثر نجاحا فى كتابة السيناريو، وهو ما يعنى أن معظم ما كُتب عن كتابة السيناريو بشكل عام ليس مفيدا جدا فى كتابة الفيلم القصير.

بناء هذا الكتاب

وضعنا بناء هذا الكتاب فى أربعة أقسام، يتناول القسم الأول السمات الأساسية لسيناريو الفيلم القصير، ويمضى القسم الثانى بالكاتب من الأساسيات إلى استراتيجيات رواية القصة، وتجسيدها البصرى والدرامى، ورسم الشخصية، والحوار، ويتناول القسم الثالث تشكيل القصة، ويشير القسم الأخير إلى اتجاهات المستقبل.

ولأن عملية كتابة الفيلم القصير يجب أن تكون عملية عضوية، فسوف نبدأ بالفكرة، ونمضى مع الكاتب فى مراحل الكتابة الفعلية وإعادة الكتابة والتنقيح. وعندما يتطلب الأمر فسوف تتضمن الفصول تدريبات تهدف إلى إرشاد الكاتب لكتابة أفضل سيناريو ممكن.

إننا نعتقد أن الكتابة مزيج من الموهبة والتكنيك، وسوف نعلمك التكنيك ونقدم التدريبات التى تستخرج حلولا إبداعية لمشكلات الكتابة، ولكن فى النهاية فإن صوتك المتفرد هو الذى سوف يجعل قصتك السينمائية مختلفة عن أية قصة سينمائية أخرى.

ملاحظات

١- راست هيل، "الكتابة بشكل عام، وكتابة القصة القصيرة بشكل خاص" (نيويورك، هافتن ميفلين، ١٩٧٧) ص١.

٢- المرجع السابق، ص (١-١).

الجزء الأول

الأساسيات

تمهيد الطريق

"تشبه القصة رياحا تمر من خلال شقوق في حائط: إنها دليل على الاتساع الشاسع وراءها. وهى تتيح الحركة خلال الزمان والمكان... ولكى يدخل المرء عالم قصة ما، فإن عليه أن يتوقف لفترة من الوقت عن أن يكون ذاته. إن إخضاع الذات لعالم قصة ما هو أحد الأشكال المهمة فى التجربة الإنسانية؛ لأنه لا تكاد أن تكون هناك حضارة لم تعطِ للقصة ما تستحقه من قيمة".

بول زفايج، "المغامر"

الفصل الأول

رواية القصص بشكل عام

جميعنا صادف ذات مرة نظرة باحثة فى عينى طفل صغير، أو رضيعا يشرب بعينيه العالم من حوله، وهو يكاد يقول "أين أنا؟ من أنتم؟ ماذا يجرى هنا؟"، عندئذٍ سوف نكتشف أن الإنسان لديه منذ نعومة أظفاره حاجة ملحة لأن يفهم العالم من حوله، ويضفى المعنى على الأشياء. ومن أجل تلبية هذه الحاجة اخترع القصص وأتقن روايتها، وكانت القصص الأولى التى رواها البشر لأنفسهم ولبعضهم بعضا تدور حول كيف وُجدت كل الأشياء فى العالم، وكيف أصبحت ما هى عليه.

تعريف عملى

لمواءمة أهداف هذا الكتاب، الذى يتناول كتابة سيناريوهات الأفلام القصيرة فى حدود ثلاثين دقيقة، سوف نقوم بتعريف القصة بأنها أى سرد للأحداث أو الحوادث، ويحكى عن كيف حدث شىء ما لشخص ما، وهذا الشخص هو الشخصية الرئيسية فى القصة، وإذا أضيف عنصر السببية لكى يشرح كيف حدث هذا الشىء للشخص فسوف تكون فى القصة حبكة. لقد أعطى الروائى إى إم فورستر فى كتابه "عناصر الرواية" مثالا بليغا على هذه العملية: ("مات الملك ثم ماتت الملكة" جملة تقريرية، بينما "مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه" حبكة).[1] وبشكل عام فإن السيناريو القصير- مثل القصة القصيرة- ينجح عندما تكون الحبكة غير معقدة، وعندما يعطى لنا لمحة لشخص معين فى لحظة محددة ومحورية فى حياته، لحظة تقع عندما يقوم حدث أو اختيار بسيط بإطلاق سلسلة من الأحداث.

ما يمكن للقصة تحقيقه

منذ بداية التاريخ، تقدم القصص لنا طرقا بديلة لمعايشة العالم الذى نعيش. وسواء تجمعنا فى الظلام حول النار، أو فى قيظ أحد الأسواق، أو جلسنا على مائدة أو فى ظلام قاعة عرض سينمائى، فإننا نتشرب القصص حول التجارب الرائعة أو المخيفة التى خاضها أناس آخرون، إننا نشارك مغامرات أبطال وبطلات، سواء كانوا يحملون اسم أخيل أو مايكل كورليونى أو ذات الرداء الأحمر أو دوروثى فتاة كانساس. (مايكل كورليونى هو بطل أفلام "الأب الروحى"، ودوروثى هى بطلة فيلم "ساحر أووز"–المترجم). والعامل الأكثر أهمية فى تحقيق متعة السرد، وجعله ملهما أو تعليميا، هو قدرتنا على إسقاط أنفسنا على الشخصيات، سواء كانت متخيلة أو "حقيقية"، وتلك هى القدرة التى أشار إليها ستيفان زفايج عندما كتب: "لكى يدخل المرء إلى عالم قصة ما فإن عليه أن يتوقف لبرهة عن أن يكون نفسه".(٢) إن الاشتياق لدينا جميعا أن نسمع ما يدور فى حياة أناس آخرين هو اشتياق قوى الآن كما كان قويا فى الماضى. وفى الدول الصناعية- على الأقل- لم تعد الكلمة المنطوقة أو المطبوعة هى الوسيط الأول لرواية القصص، فقد أصبح هذا الوسيط هو شاشة السينما أو التليفزيون. إننا نشاهد فى منازلنا شذرات من حياة أناس آخرين عندما تعرض فى نشرات الأخبار أو فى برامج قصيرة تلخص حياة شخص ما، كما أننا نجلس مسحورين أمام القصص المتوقعة فى مسلسلات كوميديا الموقف، والمسلسلات البوليسية، أو الأفلام التسجيلية التى تصور البحث عن شىء ما حتى العثور عليه. ورغم ذلك فإننا- نحن الجمهور المتعلم- نشكو من السيناريوهات البليدة المكررة لهذه الأعمال، ومن فقدان التنوع فى البرامج، لكننا نستمر فى مشاهدتها أسبوعا بعد أسبوع، وربما عاما بعد عام، لأننا نظل عطشى للقصص.

كتب الفيلسوف أرسطو "فن الشعر"، وهو كتاب تعليمى عظيم فى فن كتابة المسرحية، وفيه يقول: "إن الأشياء التى نراها فى ألم، نستمتع بتأملها عندما تعرض فى الفن بقدر كبير من الدقة... والسبب فى ذلك هو أن التعلم يمنح المتعة الأكثر حيوية، ليس للفلاسفة فقط، وإنما للبشر بشكل عام".(٣)

كان أرسطو عالم أحياء بالإضافة إلى كونه فيلسوفا، ومتأملا للسلوك الإنسانى فوق خشبة المسرح أو بعيدا عنها، ولم يكن مهتما فقط بالمآسى الإغريقية فى حد ذاتها، وإنما

بردود أفعال الجمهور، ومضى إلى القول بأن متعة التعلم بالنسبة للجمهور هى "الفهم". وما يزال الجمهور حتى اليوم، مثل جمهور أثينا منذ ٢٣ قرنا، يشتاق إلى أن يفهم ويدرك شيئا ما عن الوضع الإنسانى.

الحدوتة، والأسطورة، والنمط الفيلمى فى السينما

كانت الأساطير الأولى لأية قبيلة تحكى عن الطرق التى تأثر بها البشر بأفعال إله أو آلهة، بينما تصف الحواديت تأثر الإنسان بأفعال خرافية لأناس يملكون قوى غير طبيعية، مثل الساحرات والعمالقة والأقزام والحيوانات الناطقة والأشياء السحرية. وفى الأسطورة والحدوتة تتجسد المشاعر والأفكار فى أشكال مادية خارجية، وليس هناك من شك فى أن تلك الخاصية للأساطير- التجسد- كانت جزءا مهما فى السينما الروائية منذ أيامها الأولى وحتى الآن.

وكما أن الأساطير والحواديت الشفوية تغيرت طوال الأعوام فى انتقالها من راوٍ إلى آخر، فإن الأسطورة فى الأنماط الفيلمية تغيرت تدريجيا بواسطة الكتاب والمخرجين، ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال تعقب تطور بطل ذى بعد واحد مثل توم ميكس فى أفلام الويسترن المبكرة، إلى بطل رغم أنفه مثل كلينت إيستوود فى فيلم "لا يمكن غفرانه"، أو من خلال التحول التدريجى من البطل البرىء صغير الحجم عند شارلى شابلن فى "العصور الحديثة"، إلى البطل النحيل المثقف عند وودى ألين فى "آنى هول" وهو يحاول أن يسيطر على سرطان بحرى خلال طهوه، أو من خلال التطور عبر السنوات لبطل الفيلم نوار، الذى كان ملتزما بصرامة- وإن كان بشكل غير تقليدى- بميثاق شرف مهنة المخبر الخاص متجسدا فى سام سبيد فى فيلم "الصقر المالطى"، إلى شخصية جيك جيتس المهتم بنفسه فى "الحى الصينى". وفى أغلب الحالات، تظل النواة الأصلية للقصة على حالها، بينما يتغير معناها كنتيجة لضغوط التغيرات فى المجتمع.

ومن أجل تحقيق النجاح فى تجسيد هذه التغيرات، يجب على كُتاب السيناريو أن يعرفوا جيدا الأفلام الكلاسيكية من النمط الفيلمى الذى اختاروا العمل من خلاله،

وهذا ينطبق على كتابة المحاكاة الساخرة- التى يفضلها معظم طلبة السينما- بقدر انطباقه على استخدام أى أسلوب آخر يتناول مادة سبقت للأفلام تناولها.

وقد ثبت أن البناءين الأكثر استخداما وفائدة عند طلبة السينما فى تشكيل مادة لسيناريو قصير هما الشكلان السرديان الأقدم: "الرحلة"، وما نطلق عليه "المناسبة الطقسية". وإذا كانت لديك فى ذهنك شخصية رئيسية واضحة المعالم، وفكرة جيدة عن الموقف الذى تعيشه هذه الشخصية وعما تريده، يمكن ببساطة أن تبدأ فى كتابة السيناريو باختيار أحد هذين البناءين من أجل قصتك، وترى إلى أين سوف يأخذك.

أمثلة على بناء الرحلة

هناك فيلمان قصيران من أفلام طلبة جامعة نيويورك فازا بجوائز، ويستخدمان هذا البناء لهدفين مختلفين تماما، وهما "الذهاب إلى العمل فى الصباح من بروكلين"، من تأليف وإخراج فيليب ميسينا، و"البطل" من تأليف وإخراج جيفرى دى براون.

يحكى فيلم "الذهاب إلى العمل فى الصباح من بروكلين" قصة رجل لا يريد مطلقا الذهاب إلى العمل، رغم أنه يعلم أنه يجب عليه أن يذهب. إننا نتبعه فى صراعه الكوميدى المعذب لكى ينهض من الفراش، ويرتدى البدلة وربطة العنق، ويخرج من الباب، ويركب المترو الذاهب إلى مانهاتن. إننا نشعر بيأسه فى نفس الوقت الذى نضحك من تصرفاته، ويسير الفيلم بنجاح على خط رفيع بين الكوميديا والدراما.

وعند إحدى نقاط الفيلم، يقف الشخصية الرئيسية بائسا فى المترو المزدحم، ويتلفت حوله، وتلتقى عيناه بعينى امرأة جميلة تجلس أمامه. وعندما تلتفت بعيدا عنه، يفحصها بعينيه بشكل مختلس، وتلحظ هى ذلك، فترفع رأسها وتعبس فيحول عنها عينيه وهو يتمتم بكلمات يحتج فيها على نفسه. إنهما ينزلان فى المحطة التالية، وينتظران على رصيف المترو انتظارا لتغيير القطار.

وهناك يجد الرجل ماكينة لبان يضع فيها عملة معدنية لكنها لا تخرج ما يريد، وبسبب إحباطه فإنه يضربها بيده بقوة فيفاجأ فى فرحة أن هناك قطعة لبان نزلت فى يده، فيبتسم للمرة الأولى، ويفتح غطاء اللبان ليضعه فى فمه، وعندما ينظر إلى نفسه

فى مرآة الماكينة يلاحظ المرأة من خلفه، إنها تراقبه بابتسامة خفيفة، وعند تلك اللحظة نراه وقد شعر بالراحة، فربما سوف يتغير حظه.

نرى فى بقية الفيلم تتبُّعه الأخرق المضحك للمرأة، ووصوله اليائس- أخيرا- إلى مكتبه المزدحم، حيث سيقضى الساعات الثمانية من النهار. لقد أصبح يوم عادى من أيام العمل رحلة تلخص رحلة كل إنسان.

أما فيلم "البطل" فيحكى قصة شاب مضحك يقع فى حب فتاة تمارس رياضة الجرى فى الجزء الخلفى من حديقة سنترال بارك فى مدينة نيويورك. إننا فى بداية الفيلم نراه وهو يحاول تجاوز عائق خشبى فى مدخل الحديقة، ثم يقرر أن يدور حولها. وعلى ممشى الحديقة، حيث يقوم فى العادة بالتسخين قبل الجرى، يجد امرأة شابة رشيقة تمارس بعض التدريبات الرياضية. إنها تفتنه، فيختار مكانا قريبا منها لكى يقلد كل حركة من حركاتها. وعندما تبدأ فى الجرى يتبعها على مسافة غير قريبة فى حذر، ليقابل العقبات حيثما ذهب، طفل شقى على دراجة بثلاث عجلات، ومجموعة من طلبة المدرسة الثانوية يلعبون الكرة فى عنف، وأشياء من هذا القبيل. وفى النهاية يقع فى فتحة على جسر المشاة، وتضيع المرأة من مدى رؤيته، فيمضى وهو يعرج باحثا عنها فى كل مكان.

فى الصباح التالى، عند صياح الديك بالمعنى الحرفى للكلمة، سوف يكون فى الانتظار فى مكان التسخين، إنه ينتظرها، لتأتى أخيرا، وتبدأ التسخين، ومرة أخرى تبدأ الجرى على مهل وهو يتبعها. لكنها دون أن تدرى على الإطلاق يسقط "الإيشارب" الذى ترتديه، وعندما يلحق هو بها تقابله مجموعة من متسابقى الجرى وهم يسرعون نحو خط النهاية. وفى النهاية، يجد وسيلة لإرجاع الإيشارب لها دون أن يواجهها مباشرة. وعندما تتلفت حولها وتبتسم بينها وبين نفسها، فإننا نشعر، وهو أيضا يشعر، أنها تعرف من الذى وضع الإيشارب على دراجتها، وأن هناك دائما غدا. ومع نهاية الفيلم، يصل البطل إلى الحاجز الخشبى مرة أخرى، ليقفز هذه المرة فوقه بشجاعة، ويجرى بعيدا بينما نسمع موسيقى عسكرية أيرلندية. لقد أصبحت قصة شاب وشابة يمارسان رياضة الجرى المعتادة رحلة ترمز إلى الحب المقيم.

ومن الجدير بالذكر أن فيلم "البطل"، يشبه فى البناء فيلم "الذهاب إلى العمل فى الصباح من بروكلين"، ويتناول تيمة مشابهة، لكنهما مختلفان تماما فيما يخص الشخصية الرئيسية، وفيما أطلقت عليه الفيلسوفة سوزان لانجر "الإحساس" و"نغمة الإحساس".

لقد كتبت لانجر: "أى عمل فنى هو شكل تعبيرى تم خلقه لكن ندركه من خلال الشعور أو المخيلة، وما يعبر عنه هو الإحساس الإنسانى. ويجب أن تؤخذ كلمة الإحساس هنا بالمعنى الأوسع، فإنها تعنى كل ما يمكن الإحساس به... بما فى ذلك نغمة الإحساس المطردة والدائمة للحياة الإنسانية".(٤)

أمثلة على بناء المناسبة الطقسية

يحكى فيلم "الجميلات النائمات" (انظر السيناريو فى الملحق ب) عن قصة شقيقتين، بين الخامسة عشرة والسادسة عشرة من العمر، يعثران فى أحلام يقظتهما على صديق متخيل صنعتاه بخيالهما، وتدب فيه الحياة.

وفى هذا الفيلم، يكون وصول الغريب الذى يطابق أوصاف الحبيب المتخيل، هو بداية المناسبة الطقسية، وهى فى هذه الحالة "إدراك النضج"، ويدور الفيلم حول هذه المناسبة. وعلى عكس الكثير من مثل هذه القصص، فإن الشخصية الرئيسية هنا ترفض الفرصة التى سنحت لها، لتعانى بعد أن قبلتها الشقيقة الصغرى.

وهناك فيلم فرنسى بعنوان "بوابة الشمال" من تأليف وإخراج صانع الأفلام وعالم الأجناس الشهير جان روش، ويستخدم هذا الفيلم نفس البناء لاستكشاف منطقة مختلفة تماما، إنه فيلم من تجميع لستة أفلام قصيرة صنعها مخرجون أوربيون، ويدور كل منها فى جزء مختلف من باريس.

يبدأ فيلم "بوابة الشمال" بشاب وشابة يتنازعان وهما يرتبان الملابس فى شقة صغيرة بعمارة شاهقة صاخبة، وذلك قبل ذهابهما إلى العمل، إنهما يتناولان إفطارهما بسرعة، ونعلم أن الزوجة الجميلة غير راضية عن الشقة، وعن زوجها الممل غير الطموح، وهى يائسة بسبب الروتين الرتيب الذى تمضى فيه حياتهما معا. إننا ندرك

أنها رومانسية تحلم بالمغامرة والثراء، بينما هو شخص بليد يفتقر إلى الخيال، وقانع بنصيبه من الحياة.

إنهما ينزلان معا فى المصعد شبه المظلم تماما كأنه تابوت، وتخرج منه الزوجة إلى الشارع المغمور بالضياء وتكاد أن تصدمها سيارة فارهة، يخرج منها رجل رشيق أنيق، ويعتذر لها بحرارة. وبدءا من هذه النقطة يتخذ الفيلم- المصور طوال الوقت بأسلوب سينما الحقيقة- سمات الحدوتة، إن الرجل الغريب يسألها إذا ما كان يمكنه أن يوصلها إلى حيث تريد أن تذهب، وعندما ترفض قائلة إنها تفضل السير يسألها إذا ما كان يمكنه أن يرافقها، فتقبل بنوع من اللامبالاة. إنهما يسيران على جسر فوق متاهة من قضبان السكك الحديدية المتقاطعة، ويتحدثان، يسألها الرجل عن حياتها، فتجيبه بما تحلم أن تكون عليه حياتها، ويعرض هو عليها بحميمية أن يقدم لها كل ما تريده، ويرجوها أن تذهب معه، فتتردد المرأة ثم ترفض، ويقفز الرجل من فوق الجسر ليلقى حتفه، فليست كل الحواديت تنتهى نهاية سعيدة.

المناسبة الطقسية فى هذه الحالة، كما كانت فى "الجميلات النائمات"، هى وصول شخص غريب يحمل معه تغيرا، وربما كان هنا يمثل ملاك الموت، فالنهاية تثير الحيرة على نحو ما، لكن يبدو أن الفيلم يقدم لشخصيته الرئيسية اختيارا بين أن تعيش الواقع أو أن تستمر فى أحلامها.

ولأن بناء المناسبة الطقسية (حيث لا يتم البحث عن مغامرة، لكنها تصادف الشخصية الرئيسية فى حياتها) بناء يُستخدم على نحو أوسع بكثير من بناء الرحلة فى الأفلام القصيرة، فسوف نقدم مثالا آخر، مثالا شديد الاختلاف، وهو فيلم "قرد الشحم"، من تأليف وإخراج لورى كريج، ويدور فى منطقة ريفية من الولايات المتحدة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. إن الجنود يعودون إلى الوطن، والشخصيات الرئيسية فى أواخر العقد الثانى وبدايات العقد الثالث من أعمارهم. يبدأ الفيلم بلقطات ساكنة لمحطة بنزين صغيرة على طريق ريفى، ويظهر فيها عامل ميكانيكى مغطى بالشحم وهو يعمل تحت سيارة فى جراج، وهو يسمع موسيقى السوينج. يصل زبون عالى الصوت ويبدأ فى الشكوى: لماذا لم ينته العمل فى سيارته؟ يخرج الميكانيكى من تحت السيارة وهو ما يزال مستلقيا على ظهره، ويدافع عن نفسه بقوة، وعند هذه النقطة يدرك

المتفرج، والزبون المذهول، أن الميكانيكى ليس إلا امرأة، ويظهر والد "قرد الشحم" ويحاول أن يسترضى الزبون. ثم يخبر الأب ابنته بالأخبار الطيبة: سوف يعود شقيقها إلى الوطن الآن.

فى المرة التالية التى نراها فيها، تكون قد تحولت إلى فتاة من فتيات الأربعينيات، تقوم بتنظيف المنزل بالمكنسة الكهربائية، وتخبز مع أمها استعدادا لعودة البطل. إنها تتحدث مع والديها حول الذهاب إلى مدرسة للتجارة، مما يغضب الأم ويجعل الأب يقابل الأمر بالرفض.

تصل شاحنة صغيرة مزدحمة بأصدقاء شقيقتها، وهم لا يزالون يرتدون الملابس العسكرية. إنها ترتدى ملابس الخروج، ولكن ليس كمثل معظم الفتيات فى مؤخرة الشاحنة، وتذهب معهم فى نزهة قصيرة. إننا نراها منذ البداية منجذبة إلى أحد الفتيان وهو منجذب إليها، وعند البحيرة تخبره أنها كانت تعمل ميكانيكيا أثناء غياب أخيها، ويرد عليها هو بأنه لن يأخذ ذلك عليها. وبعد حوار دافئ، يمسك فيه بيدها ويقبلها بحرارة، تدفعه إلى البحيرة ويشدها هو معه. وعندما يستعدان للعودة، لا تدور الشاحنة، ويحاول الفتيان إصلاحها دون جدوى، لكن البطلة، بخبرة جراح بارع، تربط سلكا مفكوكا، ويضع حبيبها المفتاح لتشغيل السيارة فتدور، ويعودون جميعا.

تأتى ذروة الفيلم عندما يصل إلى سمعها حديث شقيقها لأحد الزبائن عن رغبته فى توسيع الجراج، ويتحمس الزبون لذلك. تدرك الفتاة ما يحدث وتصلب عودها، وتذهب لكى تملأ طلب الالتحاق لمدرسة التجارة. وتمضى بقية الفيلم باختصار فى قصة الحب وسيرها الحثيث نحو تحقيق هدفها.

ولأن هدف الشخصية الرئيسية واضح طوال الفيلم- الذهاب إلى مدرسة التجارة- فإن الكاتبة المؤلفة كان يمكن أن تصنع فيلما من ١٥ دقيقة يحكى فقط القصة المحورية، ولكن لأن الفيلم يمتد إلى حوالى ٣٠ دقيقة فقد كان فى استطاعتها أن تطور حبكة ثانوية، وهى قصة الحب.

لقد كتب الروائى والناقد الشهير إيتالو كالفينو فى كتابه "القراء والكتاب وآلات القراءة":

"إن الحكَّاء فى القبيلة كان يضع العبارات والصور معا: يضيع الابن الأصغر فى الغابة، ويرى ضوءا على البعد نحوه رويدا رويدا، وتكشف الحكاية عن نفسها من جملة على أخرى، لتخبرنا إلى أين سوف تقودنا. وحيثما يكون هناك شىء لم يتم قوله بعد، فإنه يظل غامضا حتى تلك اللحظة، لكنه يظهر فجأة ويمسك بنا ويمزقنا إلى أشلاء كأنه أنياب ساحرة آكلة للبشر. إن غابة الحدوتة تتضمن الحياة فى الأسطورة التى تمضى بنا كأنها رعدة الرياح."(٥)

وسواء كنا رجالا أو نساء، فإننا جميعا هذا "الابن الأصغر" بشكل أو بآخر، وما يمسك بنا ونحن نقرأ أو ننصت أو نشاهد قصة مروية جيدا هو ذلك المزيج القوى من الأحاسيس والأفكار التى أطلق عليها أرسطو "التعرف" والإدراك. وإذا وضعت كلمة "صورة" بدلا من "جملة" فى الاقتباس السابق، فسوف تفهم لماذا وجدنا نحن المدرسين أن الأساطير والحواديت مفيدة للكاتب المبتدئ فى عالم سيناريو الفيلم القصير (والذى قد يعتبر نفسه صانع أفلام، وليس مجرد "كاتب").

واجب مدرس أول

اكتب وصفا مختصرا، مستخدما الزمن المضارع، لشخصيتين رئيسيتين مختلفتين تماما وهما يواصلان حياتهما العادية. كن متأكدا من اختيارك شخصيات تندمج معها، ومواقف تعلم شيئا عنها. اجعل كل وصف ينتهى بمقابلة أو حادثة سوف تؤدى إلى تغير فى موقف الشخصية. ضع ملخصا لما يشبه سيناريو قصيرا يستخدم بناء الرحلة، وملخصا آخر يشبه بناء المناسبة الطقسية. لا تهتم الآن بالحبكة، رغم أنه إذا طرأت أفكار لديك فدوّنها بسرعة فربما استخدمتها فيما بعد. هنا تجد نموذجين يصوران ما سوف تقوم به، وقد استعنا بالأفلام القصيرة التى سبق ذكرها:

١- "ساع" بارع على دراجة، يمضى فى مدينة كبيرة بسرعة متهورة، غير مبالٍ بالمشاة أو بسائقى سيارات الأجرة العدوانيين بينما يمضى فى طريقه، وهو متعجل فى توصيله للطلبات. فجأة ترتطم به سيارة فى شارع مزدحم وتستمر دون أن تتوقف بينما يطير هو ودراجته فى الهواء. إنه ينزف وقد استولت عليه الصدمة والذهول، ويجثم على الرصيف

بينما الزحام من حوله غير مبالٍ به. فى النهاية يتوقف أحد السائرين، ويلتقط الدراجة المحطمة، ويجلس بجانبه على الرصيف.

٢- صبية فى التاسعة من عمرها تعيش مع أخيها الأكبر المسيطر عليها، ومع والدين لا يتوقفان عن الشجار، فى منزل بإحدى الضواحى. إنها ترفض فى إصرار الانخراط فى الشجار العائلى أثناء تناول الطعام، وتنسحب من على المائدة بأسرع ما تستطيع لكى تنظر من النافذة فى اتجاه المنزل المجاور، حيث ترى عائلة مرحة وهى تتناول العشاء فى حيوية. ورغم المسافة التى تبعدها عن هذا المنزل، ورغم أنها لا تستطيع متابعة ما يجرى هنا، فإنها تراقب العائلة المجاورة فى سعادة. وفى أحد الأيام، وهى تبحث عن شىء ما فى الدولاب، تعثر على نظارة مقربة كانت لأبيها، فتأخذها.

قد يستغرق هذا الواجب عدة أيام، وعددا من المسودات، لكى تستكمله. ولأن كل واجب وتدريب فى هذا الكتاب يهدف إلى أن يؤدى بك إلى أن تكتب سيناريوهاتك الخاصة بك، فإن من المفيد أن تحتفظ بملحوظاتك، وبأى عمل تكمله، فى ملف خاص.

ملحوظات

١- إى إم فورستر،" عناصر الرواية" (نيويورك: هاركورت، بريس آند وورلد، ١٩٢٧)، ص ٨٦.

٢- بول زفايج، "المغامر" (نيويورك: بيزيك بوكس، ١٩٧٤)، ص٨٤،٨٥.

٣- أرسطو، "فن الشعر"، من تجميع فرانسيس فيرجسون، الترجمة والتقديم إس إتش بوتشر (نيويورك: هيل آند وانج، ١٩٦١).

٤ - سوزان كيه لانجر، "مشكلات الفن" (نيويورك: سكرايبنرز،١٩٥٣)، ص١٥.

٥- إيتالو كالفينو وباتريك كريج، ترجمة، "استخدامات الأدب" (نيويورك: هاركورت، بريس، جوفانوفيتش، ١٩٨٦)، ص١٨.

أفلام نوقشت فى هذا الفصل

"آنى هول"، (١٩٧٧)، وودى ألين.

"البطل"، (١٩٧٨)، جيفرى دى براون.

"الحى الصينى"، (١٩٧٤)، رومان بولانسكى.

"بوابة الشمال"، (١٩٦٥) من إخراج جان روش، جزء من فيلم "ستة فى باريس".

"الذهاب إلى العمل فى الصباح من بروكلين"، (١٩٦٧)، فيليب ميسينا.

"قرد الشحم"، (١٩٨٢)، لورى كريج.

"الصقر المالطى"، (١٩٤١)، جون هيوستون.

"العصور الحديثة"، (١٩٣٦)، شارلى شابلن.

"الجميلات النائمات"، (١٩٩١)، كارين كوساما.

"لا يمكن غفرانه"، (١٩٩٣)، كلينت إيستوود.

الفصل الثانى

رواية القصص بالصور

"لا تزال السينما شكلا من أشكال الفنون التصويرية. إننى من خلالها أكتب بالصور... وأصور ما يحكيه الآخرون، وعلى سبيل المثال فإننى لا أروى عن العبور من خلال المرايا، إننى أعرض هذا العبور، وأثبته بشكل ما".

جان كوكتو[1]

ربما ليس هناك عنصر فى السينما والفيديو أقوى فيما يخص السرد من ظهور الواقع، إن للصور على الشاشة مصداقية ووزنا فى حد ذاتها، بطريقة لا تملكها الكلمات. سوف نورد الآن مقتطفا من أحد مشاهد فيلم "أورفيوس" الذى يشير إليه كوكتو. السيناريو مقتبس عن الأسطورة، وفيه يفقد الشاعر أورفيوس زوجته عندما تموت، وأورتيبيز هو سائق أميرة الموت، ويدور الفيلم فى خمسينيات القرن العشرين، فى نفس العام الذى صنع فيه الفيلم (١٩٥٠).

لاحظ أن شكل (فورمات) الكتابة ليس هو الشكل المتبع كما سوف تراه فى الملاحق، لكنه شكل مضغوط يفضله ناشرو الكتب.

فى هذا المشهد يكون قفاز أميرة الموت على سرير أورفيوس.

أورتيبيز

(يرفع القفاز من مكانه)

هناك شخص ترك خلفه قفازه.

أورفيوس

قفاز؟

أورتيبيز

البسه..هيا، هيا... البسه.

(يلقى بالقفاز إلى أورفيوس الذى يلتقطه، ويترد للحظة، ثم يلبسه).

أورتيبيز

(يقف إلى جانب مرآة).

بهذا القفاز سوف تعبر من خلال المرآة كأنك تشق الماء!

أورفيوس

برهن لى على ذلك.

أورتيبيز

حاول. سوف أذهب معك. انظر إلى الوقت.

(الساعة هى السادسة إلا ثانية واحدة. أورفيوس يستعد للدخول عبر المرآة، ويداه إلى جانبه).

أورتيبيز

يداك أولا.

(يتقدم أورفيوس، وقد مد يديه فى القفاز فى اتجاه المرآة. يداه تلمسان انعكاسهما فى المرآة).

هل أنت خائف؟

أورفيوس

لا، لكن هذه المرآة ليست إلا مرآة، وإننى أرى فيها رجلا تعيسا.

أورتيبيز

إنها ليست مسألة فهم، إنها مسألة إيمان.

(أورفيوس يسير من خلال المرآة ويداه أمامه. المرآة تظهر بداية "المنطقة"، ثم تعكس المرآة الغرفة مرة أخرى).[٢]

عندما يعود أورفيوس مع زوجته يوريديس، بعد سلسلة من المغامرات في "المنطقة"، تدق الساعة السادسة تماما. إن هذا المشهد نموذج رائع لطريقة كتابة سيناريو يخلق مؤثرات سحرية بأبسط الوسائل، فلقد كان على كوكتو كمخرج أن يصور أفلامه بميزانية شديدة التواضع، لذلك اهتم كوكتو ككاتب سيناريو بألاَّ تستدعى سيناريوهاته مؤثرات خاصة معقدة، واستخدم لغة بسيطة لكى يحقق ذلك.

هناك صورة مذهلة فى فيلم كوكتو "الجميلة والوحش" لا تزال تبهرنا حتى اليوم مثلما كانت فى عام ١٩٤٥ حين عرض الفيلم لأول مرة، وهى موصوفة فى السيناريو على نحو شديد البساطة. تدور القصة فى القرن السابع عشر، لقد عادت "الجميلة" لتوها من مملكة "الوحش" لكى تزور أباها المريض الذى يعمل تاجرا. إن شقيقتيها الشريرتين تنشران الملاءات فى الفناء، وتلك كانت إحدى المهام المنزلية التى كانت تقوم بها "الجميلة" المسكينة.

(التاجر و"الجميلة" يسيران عبر الفناء، تبدو "الجميلة" كأميرة... إن مجوهراتها الوحيدة هى عقد رائع تتدلى منه ماسة. تحدق الشقيقتان فيها وهما لا تصدقان).

فيليس

(تحدق فى شره فى عقد "الجميلة").

يا له من عقد رائع!

"الجميلة"

(تخلعه لكى تعطيه لها)

خذيه يا فيليس، سوف يبدو أجمل عليك.

(فيليس تمسك بالعقد فى شره، فيتحول إلى حجارة).

التاجر

يا إلهى!

إديلايد

اخلعيه!

فيليس

ما هذا القرف!

(تسقطه من يدها، وعندما يلمس الأرض يعود إلى اللؤلؤ- يلتقطه التاجر ويضعه فى عنق "الجميلة").(٣)

إن تحول المجوهرات إلى صخور تحقق من خلال المونتاج شديد الدقة بالقطع واللصق بين لقطتين مختلفتين تماما، فى اللقطة الأولى تعطى عقد اللؤلؤ إلى أختها الطماعة، وفى اللقطة الثانية تمسك يد فيليس بعقد من الصخور بنفس الإيقاع وإيماءة مطابقة تماما. وتحول العقد من حالة إلى أخرى من خلال لصق النصف الأول من اللقطة الأولى مع النصف الثانى من اللقطة الثانية، فى اللحظة التى تلمس فيها فيليس عقد المجوهرات. وحتى اليوم، فإن المتفرج المتمرس على طرق المؤثرات الخاصة، لا يزال يشهق من المفاجأة نتيجة هذا التحول: لقد "برهن" لنا كوكتو بحق على الواقع الذى تعيش فيه شخصياته، وقد عبر عن ذلك فى السيناريو بأن كتب ببساطة، "يتحول إلى مجموعة من الحجارة".

إن كتابة سيناريو تعنى الكتابة لوسيط يستخدم الصور المتحركة لكى يوحى بالمعنى، وهذه الصور، والطريقة التى تجتمع بها معا، هى "لغة" السينما، ولكى تكتب سيناريو قصيرا وجيدا فيجب عليك أن تفهم أن الصور يمكنها أن تحكى قصتك بشكل أكثر تأثيرا من أى حوار أو تعليق حتى لو كان جيدا. لذلك فإن من الأفضل لك عندما تختار مادة ما للسيناريو القصير الذى سوف تكتبه أن تسأل نفسك منذ البداية أهم الأسئلة على الإطلاق: هل ستكون تلك القصة ملائمة لكى تُروى أساسا من خلال الصور؟

ثلاث بدايات بصرية

سوف نورد الآن دراسات تفصيلية لافتتاحيات ثلاثة أفلام قصيرة من كلاسيكيات هذا النوع من الأفلام، إن كلا منها يستخدم حوارا قليلا أو لا يستخدم حوارا أو تعليقا على الإطلاق، رغم أن شريط الصوت فيها يلعب دورا مهما فى تأسيس نغمة وطابع الفيلم. ولاحظ أن ما سوف نورده ليس مقتطفات من السيناريوهات، وإنما هو وصف

للمشاهد من الأفلام ذاتها. فى فيلم "حادث عند أول كريك" (١٩٦٢) لروبرت إنريكو، تظهر اللافتة التالية بشكل واضح معلقة على جذع شجرة:

"أمر: أى شخص مدنى يتم القبض عليه عند جسور أو أنفاق أو قطارات السكك الحديدية سوف يتم شنقه فورا- الرابع من أبريل عام ١٨٦٢".

وهناك قرع مستمر للطبول، ونعيب بومة، وصوت نفير، وعلى البعد نلمح جسرا خشبيا حيث يصيح جندى اتحادى وهو يصدر الأوامر، ونسمع صوت أقدام تتقدم فى مسيرة عسكرية، وهناك حارس يقف فى مكان مرتفع وبندقية تتدلى إلى جانبه. يعبر طابور من الجنود الاتحاديين الجسر ويقفون أمام الضابط. يحمل رقيب غليظ الملامح حبلا ويمضى نحو رجل فى ثياب مدنية يقف على حافة الجسر، ويداه مقيدتان وساقاه كذلك، إنه فى منتصف الثلاثينيات، ويرتدى قميصا من نسيج رقيق وصديرية مطرزة مثل أهل الجنوب الأمريكى، ووجهه المحبب تغطيه قطرات العرق.

يربط الرقيب أنشوطة الحبل بشكل محكم، بينما يراقب الضابط ما يحدث بلا مبالاة، بينما يدفعون السجين على عارضة خشبية تمتد فوق النهر الذى يتدفق من تحته، ويشهق الرجل بينما تتدلى الأنشوطة فوق رأسه، ويحكمون الحبل بينما ينظر هو من حوله فى هلع، ويرى الحارس فى الأعلى، والجنود المدججين بالسلاح فى كل مكان، ثم ينقطع الحبل.

خلال أقل من خمس دقائق، وباستخدام سلسلة من الصور البصرية والسمعية القوية، لا نستطيع فقط أن نفهم المحنة الرهيبة التى يعانى منها البطل، وإنما أيضا التوحد معه فى نضاله اليائس فى رحلة عودته إلى منزله التى سوف تأتى لاحقا.

أما فى فيلم "رجلان ودولاب" (١٩٥٧) لرومان بولانسكى، فنرى منظرا شاسعا للبحر والسماء، ومن الأفق يتقدم ببطء رجلان فى اتجاهنا ومع مصاحبة لموسيقى "السينما الصامتة" التى تتسم بالحيوية، وبينهما يظهر ما يبدو أنه صندوق، وعندما يقتربان نكتشف أن الصندوق ليس إلا دولابا كبيرا عتيقا، وأن الرجلين شابان نحيلان.

يخرج الشابان من البحر إلى شاطئ الرمان، ويضعان الدولاب برفق، ويبدآن فى القفز بطريقة كوميدية لكى يخرجا الماء من آذانهما. ورغم أنهما يرتديان نفس السراويل القطنية والفانلات، فإن أحدهما أسود الشعر ولا يرتدى قبعة، أما الآخر فأشقر ويرتدى

قبعة العمال التى يخلعها ويعصرها ثم يلبسها على نحو مائل، ويتأكد من هيئته فى مرآة الدولاب.

تتحول الموسيقى إلى إيقاع الفالس، وينحنى كل رجل للآخر ويبدآن فى الرقص برشاقة بالغة فوق الرمال، وبعد عدة دورات راقصة يتوقفان، ويبدآن فى التسخين كأنهما يستعدان لتدريب رياضى: إن الشاب الأسمر يقفز فى الهواء بينما يلعب الأشقر بعض حركات الجمباز، ثم يتوقفان فى نفس اللحظة، ويرفعان الدولاب، ويسيران به مترنحين فوق الشاطئ.

ولأن الشخصيتين الرئيسيتين يتعاملان مع الدولاب كأنه كائن له وجود واقعى، فإننا نقبل وجوده كشىء مسلم به فى هذا المشهد الافتتاحى من تلك الحكاية. إننا نصبح مفتونين بحيوية البطلين وطرقهما الصبيانية، ونهتم بما يحدث لهما خلال رحلتهما فى المدينة المتوحشة اللامبالية. وكما فى فيلم "حادث عند أول كريك" فإن تعاطفنا مع البطلين قد تحقق فى زمن قصير من خلال الصور وحدها.

وفى فيلم "البالون الأحمر" (١٩٥٦) لألبير لاموريس نرى ميدانا مرصوفا بالحصى، وتحيطه منازل طويلة مسقوفة، وفيه يظهر صبى فى حوالى الخامسة من عمره وهو يحمل حقيبة كبيرة. إنه يتوقف ليربّت على قطة، لكن شيئا معلقا فى أعلى مصباح الشارع يجذب انتباهه، فيصعد ويفك خيطا طويلا مشتبكا مربوطا به بالون أحمر.

إننا نتتبعه وهو يجرى على السلالم الحجرية، ويسير عبر المدينة ومعه الحقيبة والبالون، ويحاول أن يركب حافلة لكن السائق يرفض، وفى النهاية يصل إلى باب المدرسة المزدوج، ويعطى البالون لكناس عابر فى الشارع ليحتفظ له به، ونرى رجلا متجهما يراقبه من نافذة علوية وهو يدخل المبنى.

وبعد بضع ثوانٍ (تعبر عن مرور الزمن)، يتعثر الصبى فى زحام وضجيج زملائه من الأطفال وهم يخرجون من المدرسة، ويمسك بالخيط الذى يربط البالون. وتمطر السماء، فيحاول أن يحمى البالون تحت مظلات العابرين. ثم يصعد سلالم حجرية، ويعبر ميدانا وهو ما يزال يمسك بالبالون، ويدخل المنزل بينما هناك سيدة تنتظره فى نافذة علوية. وبعد لحظة تنفتح النافذة، ويُدفع البالون خارجها، حيث يحوم فى قلق.

وفى لحظة أخرى يحاول الصبى أن يشده إلى الداخل، وتمر لحظة، ليدفعه خارجا مرة أخرى.

هناك مزج (يعبر عن مرور فتحة أخرى من الزمن)، ويظهر الصبى فى الشارع، ويبحث عن صديقه، فيهبط البالون، لكنه يبقى بعيدا عن متناول الصبى كأنه كلب يلاعب صاحبه. يحاول الصبى أن يمسك به المرة بعد الأخرى، ثم يتوقف عن المحاولة ويمضى هابطا فى الشارع بينما يتبعه البالون خلفه.

ومثل الدولاب فى فيلم بولانسكى، فإن البالون هنا تصبح له شخصية فى حدوتة تُروى بطريقة منطقية ومقنعة. ومع ذلك فإن البالون-على عكس الدولاب- يملك سمات مميزة تجعله أشبه بالحيوانات السحرية التى تصبح صديقة للأبطال فى الحواديت: إنه "الغريب" فى بناء المناسبة الطقسية. وباستخدام العناصر البصرية وحدها لتأسيس الموقف "يبرهن" هذا الفيلم القصير- باستخدام تعبير كوكتو- كيف أن صبيا صغيرا وحيدا ومفعما بالحياة، وبالونا لعوبا يصادفه، يصبحان صديقين فى عالم ريفى لا يبدو أنه يرحب كثيرا بالأطفال أو البالونات.

ماذا تحكى لنا الصور عن الشخصية

"حلل وقم بالمحاكاة، وليست هناك ضرورة لمدرسة أخرى".

ريموند شاندلر، "عن كتابة السيناريو"[٤]

فى فيلم "حادث عند أول كريك"، نعلم من تفصيلة ونوعية الملابس التى يرتديها الرجل المتهم أنه من أثرياء أهالى الجنوب، كما أننا نعلم من ملابس الشابين فى فيلم "رجلان ودولاب" أنهما من الطبقة العاملة فى الأغلب، وفى فيلم "البالون الأحمر" نعلم من بدلة الصبى داكنة اللون، ومن الحقيبة الجلدية الكبيرة التى يحملها، أنه ينتمى إلى عائلة من الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، وأنه من المفروض عليه أن يتصرف كشخص بالغ وإن كان لا يزال صغيرا.

إن وجه البطل فى "حادث عند أول كريك" هو الوجه اللطيف الوحيد فى المشهد، فالرقيب يبدو متوحشا، والضابط والجنود دمى بلا مشاعر، ويمكننا أن نفهم أن الأسير يائس لكنه شجاع برغم وجود حبات العرق على وجهه، فهو لا ينهار أو يستعطف آسريه. إن الشهقة غير الإرادية التى يصدرها عندما تسقط أنشوطة الحبل فوق رأسه، ونظرته الحائرة حوله باحثا عما إذا كانت هناك طريقة للهرب، يساعدان فى توحد المتفرج معه فى محنته.

وفى فيلم "رجلان ودولاب" فإن مظهر الشخصيتين الرئيسيتين بما فيه من حميمية وبعض البله، وحماستهما البريئة على الشاطئ، يقربانهما من قلوبنا. إنهما يعاملان بعضهما بعضا، والمرأة التى يقابلانها، بطريقة عتيقة الطراز يملؤها الاحترام والكياسة، بنفس قدر احترامهما للدولاب الذى يجرانه. وفى الحقيقة إن سلوكهما المهذب طوال الوقت يستدعى إلى - وهو بلا شك أمر مقصود- الأبطال المضادين المضطهدين الصغار الذين تم تصويرهم فى الأفلام الصامتة للممثل العظيم والكاتب والمخرج شارلى شابلن، وكذلك أفلام باستر كيتون. (البطل المضاد تعبير يقصد به الشخصية الرئيسية التى لا تتسم على نحو تقليدى بصفات القوة أو الجمال، إنه على العكس من ذلك، وهذا بالضبط هو الذى يجعلنا نتعاطف ونتوحد معه- المترجم).

وفى فيلم "البالون الأحمر" نرى بطلا صغيرا نحيلا لكنه ذو عزيمة قوية، وله وجه فاتن حالم. إننا نراه للمرة الأولى كشخصية صغيرة فى ميدان كبير، تحيطه المنازل الحجرية العملاقة، والحقيبة الكبيرة التى يحملها تذكرنا بذلك النوع من التصرفات الصغيرة التى يقوم بها الكبار بإذلال الأطفال، بالإضافة إلى أنها تضفى على الصبى طابعا كوميديا. إن البالون أحمر، لون الدماء والحياة والمتاعب، وفى سياق الفيلم لا يبدو فقط صديقا للبطل، إنه قرينه، أو ذاته السرية.

ماذا تحكى لنا الصور عن مواقف الشخصية الرئيسية

فى فيلم "حادث عند أول كريك" نقرأ اللافتة ونسمع قرع الطبول ونعيب البومة، ثم صوت النفير قبل أن نلمح الشخصية الرئيسية. إن كلا من هذه الأصوات يمثل منبها

لتشكيل صورة ذهنية، وهذه الصورة الذهنية تعطينا معلومات مهمة، وتؤسس لطابع النذير الذى سرعان ما سوف نعرف سببه. إننا نسمع البومة، وندرك أنه على الرغم من وجود ضوء واهن يتزايد تدريجيا، فإننا ما نزال فى الليل، وتتم عمليات الإعدام فى العادة عند الفجر. ونحن نسمع قرع الطبول ونتخيل طابورا من الجنود، ونسمع صوت البوق وندرك أنه نداء الاستيقاظ.

وبعد ذلك نشهد الواقع الكئيب لموقف الشخصية الرئيسية، بما فى ذلك التفاصيل الخاصة بصنع أنشوطة المشنقة، وربطها وعقدها فى يد الجلاد. ويتباطأ الوقت على الشاشة، كما يفترض أن يكون فى مثل تلك اللحظات من الحياة. وعندما يدفعون السجين فوق العارضة الخشبية، نرى النهر يجرى من تحت قدميه، ورغم أن شيئا ما لا ندركه فى تلك اللحظة فسوف نكتشف أن صورة النهر ربما تمثل طريقا للهرب.

وفى فيلم "رجلان ودولاب"، يظهر البطلان من البحر مع دولابهما، مثل طفلين يحملان حقيبة لا يستطيعان حملها، ويخرجان إلى شاطئ نظيف عجيب وخالٍ. لقد تم تصوير ومونتاج المشهد بطريقة متمهلة، ويتصرف الشابان كأن أمامهما زمنا طويلا كأنه الدهر، ولكن بمجرد أن يبدآ رحلتهما فى الشوارع والحوارى الخلفية للمدينة فيما وراء الشاطئ، يتغير إيقاع الفيلم، فسوف يتحول الأسلوب المونتاجى للعناصر البصرية إلى أسلوب تسجيلى تقليدى، ونرى تكشيرة أهل المدينة الأشرار وإيماءاتهم البذيئة تجاه البطلين كما لو أننا أمام فيلم كوميدى صامت.

وفى فيلم "البالون الأحمر"، ومع أول لمحة لنا للطفل نراه كشخصية ضئيلة محاصرة بمنازل عملاقة، وصورة ظل الرجل الذى يراقبه من النافذة العلوية للمدرسة، وصورة ظل المرأة التى تراقبه من النافذة العلوية للمنزل، تساعدان على تأكيد معنى فقدان هذا الطفل حرية الحياة.

وبالنسبة للبالون، فإنه ممتلئ بالهواء، ويطير فى قوة، وخيطه الطويل يتحرك فى حيوية كأنه ذيل قط، ولونه أحمر زاهٍ، كأنه رمز للحياة والشجاعة، وهو ما يساعد على تأكيد قتامة وجهامة العالم الصخرى الذى يمضى فيه الصبى كل يوم.

مثال آخر على كتابة السيناريو بالصور

المشهد الافتتاحى من سيناريو الفيلم الروائى الطويل "علاقات خطرة"، والذى كتبه كريستوفر هامبتون، يعطى مثالا رفيعا على الكيفية التى يكتب بها الكاتب العناصر الوصفية للبيئة والشخصية والصراع، وذلك من خلال الصور وحدها.

المشهد التالى مكتوب فى الشكل المعروف باسم "ماسترسين" أو "ماستر فورمات"، وهو شكل السيناريو المعتمد حاليا على نطاق واسع فى الولايات المتحدة. (هناك نماذج أخرى، ومناقشة للأنواع المختلفة من الفورمات، موجودة فى الملحق ب).

٢- داخلى. غرفة ملابس مدام ميرتييل. نهار

الإطار الذهبى للمرآة على طاولة ملابس مدام ميرتييل يحيط بانعكاس صورة وجهها الجميل. تفحص نفسها للحظة بصورة انتقادية، ولكنها راضية عن نفسها. ثم تبدأ فى الماكياج.

زاوية أخرى تُظهر الغرفة الواسعة، وضوء ما بعد الظهيرة يتسلل من الستائر الشفافة. خادمة مدام ميرتييل تقف خلفها وهى تدلك كتفيها بلؤلؤة كبيرة. هناك ثلاث أو أربع خادمات فى الانتظار، وموزعات فى الغرفة. الوقت هو منتصف صيف عام ١٧٨٨ فى باريس.

داخلى. غرفة نوم الفيكونت فالمون. نهار

فالمون لا يكاد يظهر واضحا فى سريره الواسع. خادمه الخاص أزولان يقود مجموعة من الخدم الرجال. أحدهم يفتح الشيش ويفتح الستارة بما يكفى لدخول بعض ضوء ما بعد الظهيرة، وخادم آخر ينتظر حاملا كوبا من الشوكولاتة التى يتصاعد منها البخار على صينية، وخادم ثالث يحمل فوطة مبتلة فى صحن. يتقلب فالمون، مازلنا لا نرى وجهه، يأخذ أزولان الفوطة ويبدأ بلا حماسة فى تنظيف سيده.

داخلى. غرفة ملابس مدام ميرتييل. نهار

خطاف فولاذى يتحرك جيئة وذهابا، إنه يحكم رباط كورسيه مدام ميرتييل.

إن هذا القطع المتبادل بين طقوس ارتداء الملابس بشكل متمهل لمدام ميرتييل وفالمون يظل مستمرا بلا حوار، والسيناريو يوضح فى اللقطة الأخيرة من المشهد الثانى أننا نشاهد شيئا يشبه استعداد فارسين متمرسين للمبارزة. إن الخادمات تضعن الصديرية على مدام ميرتييل بعناية، وخياطتها تُحكم الفستان. وفى حجرة الانتظار لدى فالمون، نراه وهو يغطى وجهه بقناع بينما ينفخ الخدم البودرة على باروكته. إنه يخفض القناع، ونرى أخيرا ملامحه الذكية والشريرة.

زاوية أخرى تُظهر المجموعة الكاملة:

أزولان يمد ذراعيه حول خصر فالمون لكى يربط سيفه.(٥)

وفى المشهد الذى يلى ذلك، هناك معركة من نوع ما تدور بين الشخصيتين فى صالون مدام ميرتييل بمنزلها فى المدينة.

ماذا تروى لنا الصور فى هذا المشهد

إننا نعلم على الفور أن ميرتييل جميلة وهى تعرف ذلك، وأنها وفالمون شديدا الثراء، وأنهما مستعدان (ومعتادان على أن يكونا مستعدين) لنوع ما من المناسبات الرسمية. وطبيعة القطع المتبادل توضح أن هناك توازيا بين الشخصيتين، وأنهما يرتديان الملابس ليتقابلا فى منافسة من نوع ما، كما أننا ندرك أيضا أن فالمون يبدو أقل شوقا للقاء، أو ربما كان يتصف بقدر من الكسل - إذا قارناه بميرتييل-، والإشارات المختصرة للملابس، والإكسسوارات، والأثاث، والمكان، تؤسس لأن تدور القصة فى أواخر القرن التاسع عشر، قبيل الثورة الفرنسية. وكل ذلك تمت روايته لنا فى صفحتين فقط من السيناريو.

كلمات قليلة عن كتابة التدريبات فى هذا الكتاب

يقصد بالتدريبات أولا أن تساعد فى حرية الإدراك والتخيل، وثانيا فى البدء والاستكشاف دون تفكير فى تقييم النتائج، وثالثا كتسخين لما سوف نقوم به لاحقا عند كتابة السيناريو.

أداء التدريبات، لا تهتم كثيرا بقواعد اللغة أو الهجاء، أو علامات الترقيم، فقد يعوق ذلك تدفق الصور، والتداعيات، والأفكار الغامضة التى تعتبر المادة الخام التى تُصنع منها القصص الجيدة. وإذا كانت التدريبات تتم فى الفصل الدراسى، فيمكن للطلبة قراءة هذه التدريبات بصوت عالٍ لو أرادوا ذلك، لكن من خبرتنا نقول إن التدريب يكون أفضل عندما لا يتم نقده أو تحليله بعد الانتهاء منه، لكن الواجبات الدراسية أمر آخر، فإذا كنت تقوم بالتدريبات وحدك فقد تريد أن تقرأها بصوت عالٍ أحد الأصدقاء، وفى العادة فإن قراءة العمل لجمهور تساعدك فى العثور على أشياء ربما لن تكون بدون ذلك واعيا بها، اشرح فقط أن من الأفضل فى المرحلة الراهنة ألاَّ تكون هناك مناقشات.

ملحوظة أخرى: عند قيامك بالتدريبات، من المفيد أن تستخدم ميقاتا من نوع ما حتى تركز على الكتابة بأسرع ما يمكنك، دع قلمك يقم بالتفكير.

تدريب ١ : استخدام الصور البصرية

من هو الشخصية، أيا كان، رجلا أو امرأة. اكتب الفقرة التالية:

وقت الغسق- صوت مطر خفيف- س يرتدى ملابسه كاملة، ويستلقى على السرير، وهو يحدق فى سقف الغرفة. بعد لحظة، ينهض ببطء ويمضى بجانب الدولاب المستند إلى الجدار.

ابدأ الكتابة، وتوقف بعد عشر دقائق- ضع الورقة جانبا دون أن تقرأها- خذ شهيقين عميقين، وتمدد قبل أن تنتقل إلى التدريب التالى.

لقد قال الكاتب والمخرج إنجمار بيرجمان فى العديد من اللقاءات إن السيناريو بالنسبة له يبدأ بصورة واحدة مستحوذة عليه (فى فيلم "بيرسونا" كانت صورة امرأتين،

وفى "صرخات وهمسات" غرفة ذات لون أحمر قانٍ)، ثم يبدأ فى فك لغز هذه الصورة، ويكتب ما يكتشفه، وإذا وجد النتائج تجذبه فإنه يستمر، وإلا فإنه يتوقف.

فى التدريب التالى سوف نطلب منك أن تفعل شيئا مشابها، بادئا من ذاكرتك للتدريب السابق وليس من خلال ما سبق لك كتابته. إن معظم الأسئلة التى سوف تسألها للشخصية هى الأسئلة التى يوجهها الممثل لنفسه عندما يجسد هذه الشخصية، وإجابات هذه الأسئلة تعرف باسم "الظروف المفترضة" لموقف الشخصية عند أية لحظة محددة.

تدريب ٢: استخدام الصور البصرية

اكتب الأسئلة التالية بسرعة، تاركا مساحة كافية لكل إجابة:

١ – من أنت؟

٢ – أين أنت؟

٣ – ماذا ترتدى؟

٤ – لماذا أنت هنا؟

٥ – ماذا تريد فى هذه اللحظة؟

٦ – ما هو الوقت الآن؟ وفى أى فصل؟ وفى أى عام؟

٧ – ما هى حالة الجو؟

لديك عشر دقائق فقط لتكتب كل الإجابات، اكتب بسرعة ما يرد على خاطرك، حتى لو كان عبثيا، يمكن فى وقت لاحق أن تشطب ما تريد. اضبط الوقت وابدأ!

الواجب الثانى: إعادة الكتابة فى الفورمات

خلال هذا الكتاب، سوف تستفيد الواجبات – بالمقارنة مع التدريبات – من القراءة والمناقشة فى الفصل، أما إذا كنت تعمل وحدك فسوف تكون القراءة والمناقشة مع أصدقاء لديهم فكرة ما عن عملية الكتابة. يجب أن تكون لديك الآن مادة كافية تماما

للقيام بهذا الواجب الدراسى، الذى سوف يحتاج إلى بعض الوقت والتفكير أكثر من التدريبات السابقة. إنه يتألف من جزأين، الأول هو إعادة كتابة مشهدك من التدريب رقم١، مستخدما كافة المعلومات التى تراها مفيدة وموحية من التدريب رقم ٢. (عند هذه النقطة، أنت لا تزال غير مضطر لتبرير أى شىء فيما يتعلق بالقصة). أعط لشخصية قصتك اسما، وإذا وجدت ذلك عسيرا استعن بدليل التليفون، وقم بالاختيار منه عشوائيا أى اسم يبدو ملائما للشخصية.

الجزء الثانى من الواجب هو تنقيح ما أعدت كتابته، احتفظ فقط بالتفاصيل التى تبدو ضرورية (مرة أخرى، ليست هناك حاجة لتبرير السبب)، وضع النتائج فى فورمات السيناريو. اتبع فورمات الماسترسين كما رأيته فى "علاقات خطرة"، لكن لا تجعل أسلوب هامبتون الرشيق يعوقك، فهو كاتب محترف، وموهوب أكثر من كتاب عديدين، وله عدة مسرحيات وسيناريوهات. إنك لا تزال تتعلم من خلال المحاكاة والتحليل، لذلك فإن من المفيد أن تحاكى وتحلل كاتبا بارعا.

كن حريصا على أن تعطى لنفسك فترة كافية قبل أن تسلّم عملك، حتى تضعه جانبا يوما أو يومين قبل أن تقوم بعملية التنقيح الأخيرة، فابتعادك قليلا عن المادة سوف يجعلك ترى ما لم تكن تراه من قبل.

ملحوظات

١ - جان كوكتو، "ثلاثة سيناريوهات"، (نيويورك، دار نشر فايكينج، ١٩٧٢).

٢ - المرجع السابق.

٣ - المرجع السابق.

فريدريك لوهر، "ريموند شاندلر والسينما"، (نيويورك: أونجار، ١٩٨٢).

كريستوفر هامبتون، "علاقات خطرة"، سيناريو غير منشور، ١٩٨٨.

أفلام نوقشت فى هذا الفصل

"الجميلة والوحش" (١٩٤٥) إخراج جان كوكتو.

"علاقات خطرة" (١٩٨٩) إخراج ستيفن فريرز.

"حادث عند أول كريك" (١٩٦٣) إخراج روبرت إنريكو.

"أورفيوس" (١٩٥٠) إخراج جان كوكتو.

"البالون الأحمر" (١٩٥٥) إخراج ألفريد لاموريس.

"رجلان ودولاب" (١٩٧٥) إخراج رومان بولانسكى.

الفصل الثالث

استخدام الصوت لرواية القصص

أشارت الفيلسوفة سوزان لانجر إلى ما أطلقت عليه "الطابع الشعورى" للفيلم، وهو الطابع الذى توحى به الصور السمعية، لكن هذه الصور تقوم أيضا بامتداد الكادر إلى ما يتعدى حدود الشاشة، كما أنه يمتد بمعنى الصور التى نراها، وذلك من خلال استخدام الصوت بشكل مجازى.[1] وعندما تكون هذه الصور جزءا متكاملا مع القصة فإنها سوف تتبع فى العادة فى مرحلة كتابة السيناريو.

لقد كان المخرج الفرنسى الكبير روبير بريسوف بارعا فى استخدام الصور البصرية، لكنه كان بارعا أيضا فى الامتداد بحدود الكادر من خلال الصوت. وفى كتابه الصغير "ملحوظات حول المصور السينمائى" يقول إن الصوت يوحى دائما بصورة، رغم أن الصورة لا توحى دائما بصوت.[2] وهو يطبق هذه القاعدة بنجاح كبير فى أحد مشاهد فيلمه "النشال"، إن البطل الفقير يقف خلف رجل وامرأة يبدوان ثريين فى حلبة سباق، إنه يحاول أن يتمالك شجاعته ليحاول التقاط المحفظة من حقيبة المرأة. إننا نسمع صوت مذيع الحلبة وهو يعلن فى مكبرات الصوت عن السباق التالى، وتدق الأجراس، ونسمع وقع حوافر الخيل وصيحات الجمهور الذى لا نراه لكنه يبدو محيطا بنا من كل مكان. وخلال ذلك تظل الكاميرا تراقب المرأة والرجل اللذين يواجهاننا، وأيضا الشاب الذى يقف خلفهما مباشرة بينهما. وبسبب الصوت القادم من الخلفية، بالإضافة إلى ردود أفعال الرجل والمرأة وهما يتابعان السباق، فإننا نصدق أن هذا السباق يجرى فى مكان ما "خلفنا"، لذلك فإننا نركز كل انتباهنا على الصراع الداخلى للشخصية الرئيسية.

هناك مثال آخر، يستخدم الصوت من خارج الكادر لكى يخلق إحساسا قلقا فى كل من الشخصية الرئيسية والمتفرج، وذلك من الفيلم الروائى الطويل المستقل "العبور" من تأليف وإخراج بات كوبر التى اشتركت فى تأليف هذا الكتاب.

هناك فى الفيلم (الذى يدور عن قصة شبح) كاتب يدعى مايكل دونوفان، ترك زوجته فى نيويورك، وذهب إلى مكان منعزل فى كيب كود لكى يقوم ببعض الأبحاث عن السفن الغارقة خلال القرن التاسع عشر. إنه يستأجر كوخا قديما أنيقا على تل، ويطل على البحر فى بقعة شهدت العديد من حوادث غرق السفن، وهو يغوص فى تاريخ المكان. والمشهد التالى يصف لقاءه الأول مع الشبح.

٣٨- داخلى- ردهة- نهار

فى الصباح، مايكل على مائدة الطعام، يحاول أن يكتب ملحوظاته على الآلة الكاتبة.

صوت حفيف واهن على السلم. يتلفت حوله، ثم يعود إلى عمله عندما يختفى الصوت.

مرة أخرى يظهر صوت الحفيف.

صوت الحفيف يختفى تدريجيا إلى الصمت عندما يقوم من على المائدة ويصعد السلم.

٣٩- داخلى- غرفة النوم الخارجية- نهار

يلقى مايكل نظرة على الغرفة المشعثة، ثم يعبر المرآة وينظر فيها. كما حدث فى حلمه فى الليلة السابقة يُفتح الباب تحت الإفريز فى الصورة المنعكسة فى المرآة، يتلفت لينظر إلى الباب.

الباب من وجهة نظر مايكل

إنه مغلق.

يذهب إلى الباب ليفتحه بصعوبة، ويجد مساحة طويلة منخفضة ومظلمة عبر طول الغرفة. يشعل عود ثقاب، وعلى لهبه المرتعش يلمح صندوق بحار قديما تحت العديد من السخانات الكهربية العتيقة. يجذب الصندوق إلى غرفة النوم ويرفع غطاءه الثقيل.

داخل الصندوق صُرّة ملفوفة فى ورق أصفر، يستخرجها ويفض الغلاف، فيرى شالا مطويا مزركشا له ألوان رقيقة ومبهرة. صوت خفيف جدا لحفيف يكاد ألاَّ يُسمع. يفرد الشال ويجد بداخله مروحة سوداء من الريش لها مقبض مصنوع من قرن ثور. ينفض المروحة بخفة بأطراف أصابعه، ثم يحركها ببطء فوق وجهه- مرة أخرى صوت الخفيف.

ينظر مايكل إلى أعلى، وحوله، لا يوجد شىء. يشعر بالقلق، يعيد المروحة مكانها، ويطوى الشال عليها بعناية، ويعيدهما إلى الصندوق ويُحكم غطاءه، ثم يقف ويلمح نفسه فى المرآة.

مايكل

(يحدّث نفسه)

اهدأ، اهدأ...

يخرج من الغرفة ويغلق الباب خلفه.

حركة كاميرا بانورامية حول الغرفة بينما نسمع وقع أقدام تنزل السلم. خلفنا يستمر صوت الحفيف كما لو أن شخصا يعبر الغرفة. ثم اختفاء تدريجى للصوت إلى الصمت.(٣)

إننا قبل أن نرى الشبح بفترة طويلة، نصبح واعين بوجوده مع مايكل دونوفان. وفى الوقت الذى تعطينا فيه الأشياء التى وجدها مايكل إحساسا بأن الشبح مستمر فى الوجود، فإن حفيف ثوب الشبح الحريرى (إنها امرأة) "يثبت" لنا وجودها.

هناك أيضا مثال ذكى على الامتداد بالكادر إلى خارج الشاشة، فى فيلم "الناس القطط"، فيلم الرعب الكلاسيكى منخفض التكاليف الذى أخرجه جاك تورنيه. فى هذا الفيلم ورثت البطلة لعنة تحولها- عندما تغضب أو تغار- إلى فهد، والمشهد الذى اخترناه، هو مشهدها وقد أصبحت فهدا يطارد امرأة شابة تهدد علاقتها بخطيبها.

الوقت هو الليل، والمرأة الشابة تسير فى شارع خالٍ بالمدينة، عندما تدرك أن هناك من يطاردها، فتسرع خطواتها وتسمع وقع أقدامها، وهناك فرع شجرة قريبة يتأرجح منذرا بخطر، تحت ثقل شىء ما يتحرك دون أن نراه. تنطلق المرأة فى الجرى، وترى بابا مفتوحا أمامها فتندفع من خلاله.

إنها تكتشف أن المبنى هو "جمعية الشبان المسيحية"، وهو شبه خالٍ، والفهد يسير بخطى خافتة وراءها ويزأر، فتجرى إلى حمام سباحة فى الدور الأرضى وتلقى بنفسها فيه، وتسبح إلى منتصفه وتبدأ فى الصراخ طالبة النجدة، بينما يرتج المكان من أصداء زمجرة الفهد.

يشبه المشهد كابوسا مروعا، والصور التى ترد إلى أذهاننا هى صور مرعبة كأننا نرى الفهد حيا أمامنا. لقد نجحت الصور المدروسة جيدا، والمتآلفة تماما مع الصوت.

استخدام الصوت كمجاز

إن صوت تكات الساعة فى أحد المشاهد يمكن أن يكون جزءا من الصوت الواقعى المحيط، لكنه- مثلما هو الحال فى فيلم "عز الظهيرة"- يمكن أن يكون تعبيرا مجازيا عن مرور الزمن، الذى يجعل البطل يقترب حثيثا من مبارزة لإطلاق النيران لا يريد الاشتراك فيها. وفى بعض الأحيان فإن صفارة قطار تذكرنا أن الشخصية تعيش بالقرب من قضبان السكك الحديدية، لكن نفس الصوت يمكن أن يكون تعبيرا مجازيا عن اشتياق الشخصية للهروب من قيود حياتها.

وعندما يُستخدم الصوت كمجاز، فإنه يمكن أن يخلق معنى ليس ظاهرا فى الصور البصرية داخل مشهد، وهذا الاستخدام هو أحد أهم الأدوات القوية المتاحة لنا لكتابة سيناريو قصير.

والمثال التالى وصف مختصر لفيلم صنعه كين دانسايجر عام ١٩٧٠، وهو المشارك فى كتابة هذا الكتاب، وكان قد كتب السيناريو خلال دراسته فى جامعة بوسطن. يحمل الفيلم اسم "فصل عام ٧٥"، وهو قصة مستقبلية حول آخر خمسة طلاب تقليديين فى جامعة تقليدية. ورغم أن صانع الفيلم استخدم صورا من مظاهرات الطلبة فى جامعة كولومبيا وأماكن أخرى فى بداية الفيلم، فقد كان هدفه الرئيسى هو أن يخلق- دون استخدام الكثير من الحوار- إحساسا بالحياة اليومية لشخصياته.

يعيش الطلاب الخمسة فى الجامعة حياة الرهبان بين الكتب مع عميد الكلية، وهناك فى الخارج مظاهرات ساخنة تطالب بالسيطرة على الجامعة وتخوض حربا من

أجل ذلك. وعندما يموت العميد، يرحل الطلاب المتمسكون بالتقاليد عن المبنى، لقد أصبح الذى يمثلونه هم وعميدهم أثرا لن يعود.

لقد أراد الكاتب المخرج أن يخلق عالما سوف يبدو على أحد المستويات معزولا ورهبانيا، لكنه على مستوى آخر عالم خانق يشبه السجن، ولقد استطاع تحقيق ذلك باستخدام الصوت لتأسيس هاتين الصورتين. إن أصوات آلات نسخ المستندات وما يشبهها توحى بأن الجامعة هى فى جوهرها مكتبة، وعلى مستوى آخر فإن هناك "تراكا" صوتيا يحمل موسيقى مخلَّقة توحى بتأثير غريب ومثير للقلق، إنها توحى بأن ما يدور فى المكتبة لا يتعلق "بالكتب" فقط، وإنما بشىء مكرر وهدام.

كما أن الأصوات المعدنية لإغلاق الأبواب عند نوم الطلاب فى عنابر النوم فى الليل، ونغمة وطابع الساعات (المنبهات) التى توقظهم فى الصباح، تخلق إحساسا قويا بأن الجامعة المكتبة التى يعيشون فيها ليست إلا سجنا فى حقيقة الأمر. وهكذا فإن استخدام الصوت من خارج الكادر غيَّر معنى الصورة، وجعلها أعمق من سطحها الخارجى.

تفاصيل أكثر عن لغة السيناريو

فى مقال تحت عنوان "لغة كتابة السيناريو"، كتب الكاتب المسرحى والسينمائى رونالد هاروود: "لا يمكن الحكم على السيناريو من خلال الشكل أو طريقة الكتابة، أو بالتخلى عن أى منهما. إن الكاتب فى محاولته تحقيق قصة هى فى النهاية تروى من خلال الصور، يجب عليه أن يكتشف أو يخترع لغة شخصية وفعالة فى وقت واحد، وذلك هو الذى سوف يثير عينه الإبداعية".(٥)

والوصف التالى كتبه هاروود للمشهد الأول فى سيناريو فيلم "يوم واحد فى حياة إيفان دينيزوفيتش"، وهو "أدبى" على نحو ما فى اختياره الكلمات إذا ما قورن بالعديد من السيناريوهات الأخرى، ربما لأنه مقتبس عن رواية شهيرة، لكنه بصرى رائع فى نفس الوقت. إنه يوحى لنا بالإقطاعى الروسى المتجهم، وهو شخصية مهمة فى السيناريو، بالإضافة إلى طبيعة الحياة التى يعيشها دينيزوفيتش يوما بيوم. (إن هذا

السيناريو يعود إلى مسودة متأخرة، وهو يستخدم فورمات الماسترسين الذى أشرنا له سابقا، والذى يحتوى على تعليمات للكاميرا أكثر من المعتاد، ويبدو أنه تم ضغطه لضرورات النشر).

ظهور تدريجى:

خارجى- المعسكر- زاوية علوية (لقطة من هليوكوبتر)، قبل الفجر

يبدو المعسكر من البعد مثل نجمة وحيدة فى الكون: إنه يتوهج بضوء أصفر واهن، ودوائر الضوء فيه ليست إلا غماما مضيئا. ووراء النجم، بقدر ما تستطيع العين أن ترى، هناك جليد. الوقت يبدو أنه منتصف الليل، والجو شديد البرودة.

تتحرك الكاميرا مقتربة ببطء شديد. مزج مع العناوين.

شيئا فشيئا تتضح منطقة المعسكر، هناك كشافات بحث قوية تجوب المنطقة من برجى مراقبة على محيط المعسكر، هناك دائرة ضوء على سور الأسلاك الشائكة، وأضواء متفرقة كالنقاط فى أنحاء المعسكر. ببطء تتضح أشكال الأكواخ والمبانى الأخرى، والأبواب بالقرب من برجى المراقبة، والحراس بأسلحتهم الآلية، ومبنى السجن، والمطعم، ومبنى الإدارة.

نهاية العناوين

جندى روسى يرتدى معطف الشتاء وغطاء الرأس المصنوع من الفرو، يظهر من ناحية مبنى الإدارة وهو يرتعش من البرد. يتجه إلى سياج طويل مغطى بالجلد. يأخذ مطرقة بيديه داخل القفازات، ويدق على السياج، نسمع صوت رنين وكشط الجليد.

داخلى- كوخ ٩ قبل الفجر

فان دينيزوفيتش تحت بطانية ومعطف، إنه مغطى بالعرق...[٦]

وإذا كان المكان الذى يجد فيه البطل نفسه يمثل الخصم، فمن الضرورى وصف ملامحه بطريقة توحى به بحيوية. أما إذا لم يكن المكان مهما بالنسبة للقصة، أو إذا كان مألوفا بالنسبة لنا من الحياة (أو من أفلام أخرى)، فإنه كلما كان الوصف أقل كان ذلك

أفضل. والتدريبات والواجبات التالية سوف تساعدك على اكتشاف- أو اختراع- لغة لكتابة السيناريو تكون هى الأكثر ملاءمة للسيناريو القصير الذى تريد كتابته، ومن الضرورى القيام بالتدريبات بترتيب ورودها، وبالقدر الأكبر من تفتح الذهن.

تدريب٣: وصف مكان الحدث

اذهب فى تمشية طويلة أو رحلة بالحافلة أو السيارة إلى مكان غير مألوف يجذب اهتمامك باعتبارك راوى قصص، مكان يجذبك سينمائيا لأى سبب. (تذكر دائما أن أى مكان يمكن تصويره بطريقة مثيرة للانتباه). ادرس المكان بعناية، وضعه فى قائمة التفاصيل التى تراها جذابة أو مثيرة للاهتمام. قبل أن تستمر تأكد من أنه لم يَفُتْك شىء يمكن استخدامه، وإذا حدث ذلك قم بإضافته.

وبقدر ما تستطيع اعثر على مكان يمكنك أن تكتب فيه براحتك لحوالى ١٥ دقيقة، راجع ملحوظاتك وضع خطا تحت أجزاء الوصف التى يبدو أنها الأقدر على الإيحاء بالطابع أو النغمة الشعورية التى تريد تجسيدها. وبعد ذلك قم لحوالى ١٠ دقائق بكتابة فقرة وصفية قصيرة، مستخدما الزمن المضارع، ثم راجع بسرعة لترى إذا ما كنت قد نسيت شيئا ضروريا، وإذا حدث ذلك قم بإضافته إلى الوصف.

دع التدريب والملحوظات جانبا لمدة ٢٤ ساعة على الأقل حتى "يستوى".

الواجب الثالث: وصف المكان فى فورمات السيناريو

عد إلى الوصف الذى كتبته، واقرأه بعناية، واشطب ما يبدو أنه غير ضرورى أو مكرر أو غير ذى صلة. من خلال عملية المراجعة يجب عليك أن تحتفظ فقط بالقليل من التفاصيل الضرورية للإيحاء بالمكان فى ذهن القارئ.

عندما تنتهى قم بإعادة كتابة النسخة الأخيرة فى فورمات الماسترسين المستخدم فى مخطوطات السيناريوهات.

(عد إلى الأمثلة فى الفصل السابق أو فى الملاحق). الآن يمكنك أن تصحح قواعد اللغة والهجاء وعلامات الترقيم. مرة أخرى، دع ما كتبته جانبا لمدة ٢٤ ساعة قبل أن تمضى إلى التدريب التالى.

التدريب٤: استخدام الصور الصوتية

اعثر على مكان هادئ وأغمض عينيك. إذا كنت فى مكان داخلى اجلس بجوار نافذة مفتوحة. خذ شهيقا عميقا عدة مرات، واسترخ، وحاول أن تصبح واعيا بمستويات الصوت المحيط بك، سواء كان نهارا أو ليلا، فى المدينة أو الريف. عندما تبدأ بالتركيز على هذه الأصوات، سوف تستطيع أن تفرق بين الأصوات القريبة والأبعد، وأصوات الخلفية التى تكاد أن تكون غير واضحة فى البداية (مثل أصوات السيارات فى الشارع) بعكس الأصوات الواضحة تماما. عندما تكون مستعدا، اكتب قائمة بكل الأصوات التى يمكنك سماعها.

التدريب ٥: استخدام الصور الصوتية

الآن فكِّر فى ١٠ أصوات تكون موحية على نحو خاص بالنسبة لك (قد تكون ١٠ أصوات ممتعة أو بغيضة)، واكتب قائمة بها بسرعة على ورقة، وعندما تنتهى راجع القائمة وأضف إليها أصواتا أخرى قد تطرأ على ذهنك.

الواجب الرابع: وصف المكان باستخدام الصوت

خذ وصف المكان كما قمت به فى الواجب الثالث واقرأه مرة أخرى، وتخيل الأصوات- واحدا بعد الآخر، التى جاءت فى قائمتك، مع الصورة. قد تكون النتائج سريالية تماما، لكن يجب أن تكون كلها مثيرة للاهتمام. عندما تجد الصوت أو مجموعة الأصوات التى تجذبك أكثر من الأخرى، أضف لها وصف المكان. حدد منذ البداية الأصوات التى سوف نسمعها طوال أو معظم المشهد (مثل صوت بوق مستمر، أو صوت بوق طوال المشهد)، أو حدده حيثما يظهر (مثل صوت زجاج يتحطم).

تذكر أن الصوت من خارج الكادر يتم ذكره فى سطر منفصل من السيناريو وبحروف واضحة.

التدريب٦: تقديم العامل س

إذا شعرت بأن لديك رغبة فى الاستمرار، يمكنك أن تقوم بهذا التدريب بمجرد أن تضيف الصوت إلى وصف المكان، أو فى وقت لاحق من نفس اليوم. من الأفضل ألاّ تنتظر أكثر من بضع ساعات قبل أن تستمر، لأننا نريد ما يسمى "وحدة الطابع الشعورى" فى القطعة التى تكتبها.

أعد قراءة المشهد التمهيدى الذى كتبته كتدريب ثم قمت بتنقيحه فى الواجب الثانى من الفصل الثانى. وفى هذا التنقيح أعطينا الشخصية س اسما، إذن استخدم هذا الاسم فى التدريب.

حدد ١٠ دقائق للعمل. أعد قراءة وصف المكان وأنت تتخيل الأصوات. "ثم يسير الشخص س أو يجرى، أو يركب مزلجة أو سيارة من طراز خاص فى هذا المشهد". ليست هناك حاجة لوصف الشخص س، فقد قمت بذلك سابقا. قد يظل الشخص س وحده أو يقابل شخصا آخر، فلتترك الأشياء تحدث بينما أنت تكتب، واسمح لنفسك بأن تفاجأ بما يحدث. هيا!

فى نهاية العشر دقائق، ضع التدريب فى الملف، واتركه جانبا لمدة ٢٤ ساعة على الأقل.

الواجب الخامس: الجمع بين الأشياء كلها معا

اقرأ وراجع هذا التدريب الأخير، وإذا أردت غيّر ما يحدث وطريقة حدوثه، واحذف التفاصيل غير الضرورية. استخدام صفات قليلة ولتكن هى الصفات المهمة. (استعن بالمعاجم التى تحتوى على المفردات والمترادفات لكى تضفى الحياة على المشهد أو الحدث). اكتب كل المشهد فى الفورمات الصحيح، وبعد ذلك سوف يكون مفيدا أن تدع مدرسك، ورفاق فصلك، أو أصدقاءك ذوى المعرفة، يقرأون العمل ويقولون لك رأيهم.

ملحوظات

١ – سوزان كيه لانجر، "مشكلات الفن" (نيويورك: شرايبنر، ١٩٥٣).

٢ – روبير بريسون، "ملحوظات حول المصور السينمائى" (لندن: كوارتيت بوكس،١٩٨٦)، ترجمة جوناثان جريفين.

٣ – بات كوبر، "العبور"، سيناريو غير منشور، ١٩٨٧.

٤ – هارولد بينتر، "الحادث، فى خمسة سيناريوهات" (نيويورك: دار نشر جروف، ١٩٧٣) ص ٢١٩–٢٢٠.

٥ – رونالد هاروود، "لغة كتابة السيناريو"، فى كتاب "حالة اللغة" إشراف ليونارد ميكاييل وكريستوفر ريكس، (بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا،١٩٨٠)، ص٢٩٦.

٦ – رونالد هاروود، "يوم واحد من حياة إيفان دينيزوفيتش"، فى "حالة اللغة"، ص٢٩٢.

أفلام نوقشت فى هذا الفصل

"الناس القطط" (١٩٤٢) من إخراج جاك تورنيه.

"الفصل الدراسى ٧٥" (١٩٧٠) من إخراج كين دانسايجر.

"يوم واحد من حياة إيفان دينيزوفيتش" (١٩٧١) من إخراج كاسبر ريد.

"النشال" (١٩٥٩) من إخراج روبير بريسون.

الفصل الرابع

اكتشاف الشخصية الرئيسية واستكشافها

"لقد قامت قصة ثيلما ولويز باكتشافى. امرأتان تنطلقان فى سلسلة من الجرائم: ارتطمت بى هذه الفكرة بسرعة هائلة، ارتطمت بى بشدة... وجاء بعدها أمر اكتشاف واستكشاف من هاتان المرأتان وكيف انخرطتا فى سلسلة الجريمة".

كالى خورى[١]

اختارت كالى خورى بناء الرحلة لتحكى قصتها، وفيلم "ثيلما ولويز" هو سليل أفلام مثل "باتش كاسيدى وساندانص كيد" و "بونى وكلايد"، مثلما أن هذين الفيلمين ينحدران من أفلام كلاسيكية مثل "بدآ رحلة خلال الليل". لكن أصالة الفيلم وجزءا كبيرا من حيويته ينبعان من تصويره المرح، والمتعاطف، ولكن غير العاطفى المسرف، للبطلتين اللتين اكتشفتهما واستكشفتهما كاتبة السيناريو كالى خورى: "امرأتان انخرطتا فى سلسلة الجريمة".

عن الشخصية كسلوك من عاداتها

فى دراسة عن علم النفس، وصف أرسطو الشخصية بأنها "السلوك المعتاد بالنسبة لها".[٢] أنت ما تقوم به فى العادة، حتى يؤدى بك حدث ما إلى أن تقوم بشىء "لا" تقوم به فى العادة، وهذا- بشكل عام - هو ما يخلق الموقف الدرامى.

فى المشهد التالى، والمأخوذ من الصفحات الأولى للمسودة الثانية لسيناريو "ثيلما ولويز"، يعطينا السيناريو خلال سطور مختارة بعناية قدرا كبيرا من المعلومات المهمة حول كل من الشخصيتين الرئيسيتين.[٣]

داخلى _مطعم - الصباح (الوقت الحاضر)

لويز جرسونة فى مطعم ومقهى. إنها فى بداية الثلاثينيات من عمرها، لكنها أكبر عمرا من أن تؤدى هذا العمل. إنها فائقة الجمال وشديدة الأناقة، حتى وهى فى نهاية ورديتها. إنها تجمع أكواب القهوة المتسخة فى جلبة فى الصينية أسفل الطاولة. إنها تصنع الكثير من الصخب دون أن تكون واعية بذلك. هناك موسيقى كانترى فى الخلفية، وهى تدندن معها.

داخلى- مطبخ ثيلما- الصباح

ثيلما ربة منزل- الوقت هو الصباح وهى ترفع أكواب القهوة من على مائدة الإفطار وتضعها فى الحوض الملىء بالأطباق المتسخة وبعض الأوانى الأخرى المتبقية من عشاء الليلة الماضية. التليفزيون مفتوح فى الخلفية ونحن فى المطبخ يمكننا أن نرى مشروعا غير مكتمل للصق ورق الحائط فى غرفة الطعام، وهو ما يبدو أنه عمل تقوم به ثيلما بنفسها.

إن لويز لا تزال ذات مظهر أنيق وهى تجمع الأطباق المتسخة بعد عمل يوم شاق (يمكنك أن تسأل أحدا قام بعمل مماثل)، وهذه الأناقة دليل على سمات شخصية أكثر من كونها دليلا على جمالها، لأن ذلك يفصح عن قوة إرادتها. ودندنتها مع موسيقى الكانترى تدل على ميلها للمرح، على الأقل فى تلك اللحظة، أيا كان السبب وراء ذلك. والقطع المونتاجى من نشاطها المتسم بالحيوية إلى ثيلما وهى ما تزال بقميص النوم، وتنقع الأطباق فى الحوض الملىء بالأطباق المتسخة، هذا القطع يؤسس على الفور رابطة بين المرأتين، إنهما تقومان "بأعمال النساء" ولكن فى ظل ظروف مختلفة تماما.

إننا نعود إلى لويز، التى تذهب إلى تليفون العُملة بالمطعم وتطلب رقما تحفظه عن ظهر قلب، ثم نعود مرة أخرى إلى مطبخ ثيلما، حيث يرن التليفون، وترد ثيلما وهى "تصيح" لشخص ما خارج الكادر بأنها أخذت المكالمة. والحوار الذى سوف يتلو ذلك يعطينا مزيدا من المعلومات حول كل شخصية، بما سوف تكون له دلالة على علاقتها طوال معظم السيناريو، كما أنه يؤسس لما يفترض أنه سوف يحدث بعد ذلك، وبالكثير من الاقتصاد، وهى مزية مهمة فى كتابة السيناريو. لاحظ فى السطور التالية أن ملابس

الشخصية، وحركاتها، ومحيطها، يمكن أن تدل على طبيعة الشخصية، تماما مثل طريقة كلامها، إن السيناريو يقطع عائدا إلى لويز عند تليفون المطعم:

لويز

أتعشم أن تكونى قد أعددت أشياءك يا أختى الصغيرة، لأن من المفروض أن نكون هنا الليلة.

داخلى- مطبخ ثيلما- الصباح

ثيلما

(تهمس وهى تشعر بالذنب)

طيب، انتظرى الآن. ما زال من المفروض أن أسأل داريل إذا كنت أستطيع الذهاب.

لويز (من خارج الكادر)

تقصدين أنك لم تسأليه بعد؟ يا الله، هل هو زوجك أم أبوك يا ثيلما؟ إنهما يومان فقط. يا الله. لا تكونى طفلة. أخبريه فقط أنك ذاهبة معى لكى نصرخ. قولى له إننى أعانى من انهيار عصبى.

وخلال ذلك، تقوم ثيلما بقص كوبونات من جريدة، وتدبسها فى لوحة عليها وصفات طهى وقصاصات أخرى. إننا نلمح هنا من الوهلة الأولى ملامح شخصية ثيلما التى تتسم بالمقاومة السلبية: إنها قد تشعر ببعض الذنب لتأخرها عن الوعد الذى قطعته تجاه لويز، لكنها لا تزال تفعل الأشياء التى اعتادت عليها بطريقتها. وعند هذه النقطة، ولمعظم وقت السيناريو، سوف تكون علاقة المرأتين كأنها أخت صغرى غير مسئولة وأخت كبرى مسئولة، والتوتر بينهما بين مد وجزر، وتوازن القوى بينهما سوف يتغير مع تغير الظروف، وذلك أحد أهم عناصر السيناريو تشويقا فى عمل يسوده الفعل (الأكشن).

وبالنسبة للويز، فإن نغمة حديثها تدل بوضوح على أنها تقوم بمخاطرة فى هذه الرحلة أكثر من صديقتها، وجملها المختصرة التى تحث بها ثيلما المفتقدة للحماس سوف

تستخدم طوال السيناريو، كما أنها تشير بشكل خاص إلى أنها لا تبوح بأى شىء عن حياتها الخاصة.

المزيد عن السلوك الذى يحدد الشخصية

فى بحثه بعنوان "فن الشعر"، قدم أرسطو تعريفا للحدث الدرامى بأنه "حركة الروح أو النفس التى ينتج عنها سلوك الشخصية". ويلاحظ المخرج السينمائى والمسرحى إيليا كازان، فى كراسته حول "عربة اسمها الرغبة"، أن "الإخراج فى النهاية يتألف من تحويل علم النفس إلى سلوك". ضع كلمة "كتابة السيناريو" بدلا من الإخراج، وسوف تظل عبارة كازان صحيحة. إن الشخصية تحتاج إلى شىء ما أو ترغب فيه، وتلك هى حركة النفس التى يشير إليها أرسطو وكازان، ويمكن التعبير عنها من خلال السلوك وحده. إن كاتب السيناريو المتمرس يختار هذه التفاصيل القليلة، من بين كل ما يرد إلى الذهن، والتى تصف على النحو الأمثل جوهر الشخصية للمخرج والممثلين، بالإضافة للمنتج، ومدير التصوير، ومصمم الملابس، ومصمم الديكور، وكل الفنيين ذوى العلاقة بتحويل السيناريو المكتوب إلى فيلم على الشاشة.

مثال آخر على طرق الاختزال فى كتابة السيناريو

لكاتب السيناريو روبرت تاونى أسلوب وصفى متمهل ومتميز وساخر، ومع ذلك فإنه يكثف قدرا كبيرا من المعلومات فى سطور قليلة من الصفحة الأولى للمسودة الأخيرة لسيناريو فيلم "الحى الصينى". يبدأ السيناريو بلقطات قريبة لصور خاطفة لرجل وامرأة يمارسان الحب، وهذه العناصر البصرية يصاحبها أصوات أنين. وعند هذه النقطة نقطع إلى المشهد التالى:

داخلى. مكتب جيتيس

كيرلى يلقى بالصور على مكتب جيتيس، إنه يقف لينظر إلى جيتيس من أعلى، العرق ينهمر بغزارة من ملابس العمال التى يرتديها، ويتنفس بصعوبة، قطرة عرق تسقط فوق مكتب جيتيس اللامع.

جيتيس يلاحظها. مروحة السقف تصدر طنينا، جيتيس ينظر إليها. إنه يبدو هادئا وخفيف الحركة فى بدلته الكتانية البيضاء رغم الحرارة الشديدة. إنه لا يرفع عينيه أبدا عن كيرلى، يشعل سيجارة مستخدما ولاعة مربوطة بالمكتب.(٤)

اللمحات الأولى عن جيتيس هى أنه مخبر خاص ناجح جدا فى عمله، كما يبدو من مكتبه اللامع، وبدلته الكتانية البيضاء، وولاعته الخاصة. إنه واعٍ أيضا بكل حركة لزبونه شديد الاهتياج، لأن كيرلى غاضب إلى درجة الانفلات، وهو ما يمثل خطرا فى هذا المكتب الجديد فاخر الأثاث.

السطور التالية تصف كيرلى الذى ينخرط فى البكاء، ويضرب قبضته فى الحائط، ويركل سلة القمامة. وهكذا يستمر المشهد:

كيرلى ينهار أمام ستارة النافذة ويجلس على ركبتيه. إنه يبكى بغزارة الآن، ويشعر بألم هائل حتى إنه يعض الستارة. جيتيس لا يتحرك من مقعده.

جيتيس

خلاص، كفاية، لا يمكن أن تأكل هذه الستائر الغالية يا كيرلى. لقد ركّبتها يوم الأربعاء الماضى فقط.

يستجيب كيرلى ببطء، يقف على قدميه وهو يبكى. جيتيس يقترب من مكتبه ويسحب زجاجة خمر رخيصة وكأسا صغيرة. يصب الخمر فى الكأس ويدفعها على المكتب نحو كيرلى.

كيرلى هنا لا يقوم بدور الاسترخاء الكوميدى، لكنه شخصية ثانوية فى الفيلم تلعب دورا مهما فى الثلث الأخير من الفيلم. وعاطفيته الزائدة وعدم مراوغته اللذين نراهما هنا وفى بقية المشهد الأول سوف يجعلانه هدفا مثاليا لتلاعب جيتيس فى استخدامه فيما بعد، عندما يحتاج بشدة لمن يساعده على الهرب.

إن معظم الأفلام الروائية، سواء كانت كوميدية أو درامية، تميل إلى تصوير شخصية (أو شخصيات) محددة فى موقف صعب، حيث يحدث شىء غير متوقع لشخص ما، فكيف سوف يستجيب هذا الشخص؟ هل سوف يصارع من أجل التغير، أم أنه سيولى

الأدبار ويحاول العودة إلى ما كانت عليه الأمور؟ وإذا كانت الشخصية الرئيسية تجذب اهتمامنا، فإن هذا الصراع- الذى يمثل فى جوهره قصة الفيلم- سوف يجذبنا بدوره. وحتى فى الأفلام القصيرة من نمط الكوميديا الحركية (السلابستيك)، حيث يظل البطل دون تغير بينما تنهمر المواقف غير المتوقعة واحدا بعد الآخر. فإن عنصر الشخصية يظل مهما. إننا لم نهتم بالشخصية باعتبارنا متفرجين، ما الذى سوف يجعلنا متفرجين، ما الذى سوف يجعلنا نتفرج على الفيلم؟

وجيك جيتيس ليس شخصية جذابة من الوهلة الأولى، وليس المقصود أن يكون جذابا على هذا النحو، فهو مخبر خاص يتسم بالمرارة الساخرة، رأى كل شىء فى الدنيا، أو هكذا يعتقد، ولا يحركه الألم الحقيقى الذى يعانى منه زبونه إلا بأن يقول تعليقا ظريفا، وكأس الخمر الرخيص التى يدفع بها إلى كيرلى وسيلة بارعة فى مساعدة الشخص الضخم على أن يستجمع نفسه. (لاحظ أن هناك تشكيلة من الخمور فى الدولاب، لكنه يقدم لكل زبون ما يناسبه).

عُرض فيلم "الحى الصينى" فى عام ١٩٧٤، ورغم أن جمهور السبعينات كان يفهم جيدا وجهة نظر جيتيس المتشائمة عن العالم – لأن هناك تشابها مع أفلام المخبر الخاص الكلاسيكية التى تعود إلى الأربعينيات والخمسينيات مثل"الصقر المالطى" و"النوم الكبير" – فإن جيتيس فاجأ الجمهور ببدلته البيضاء الأنيقة (إنه رجل أعمال لا يحتاج إلى أن يوسخ يديه)، وبمكتبه البرجوازى الفاخر.

ومع ذلك فإن جيتيس يجذب انتباهك من الصفحة الأولى من السيناريو، برباطة جأشه، وسخريته اللاذعة، وجو سيطرته السهلة التى تفصح عن أنه محترف بارع.

أمثلة من سيناريوهات الطلبة

هنا وصف البطلة فى سيناريو كريستيان تيلور "السيدة فى الانتظار"، وهو من نوعية سيناريو المناسبة الطقسية. إنها المرة الأولى التى نراها فيها:

داخلى. ملصق موضوع على صندوق مكتوب عليه "مزاد". هناك تنهيدة من المالكة الآنسة بيتش، وهى امرأة رمادية الشعر ذات مظهر رسمى فى أواخر الخمسينيات من

عمرها. إنها تجلس بشكل غير مريح على حقيبة فى منتصف غرفة الطعام العارية من الأثاث. الآنسة بيتش ترتدى زيا محافظا، معطفا صوفيا رماديا وقبعة متواضعة.(٥)

فيما وراء هذا الوصف غير العاطفى للبطلة وتنهيدتها، فإن الصندوق المكتوب عليه "مزاد"، وغرفة الطعام الخالية من الأثاث، يؤسسان لنغمة شعورية تعبر بشكل بصرى عن شيء ما فى حالتها الداخلية. فبشكل مجازى يدور السيناريو حول كيف أن هذه المساحة الداخلية الخالية يمكن أن تؤثث. لاحظ الأسلوب اللغوى المختلف الذى يستخدمه تيلور لوصف شخصية الخصم عندما تظهر للمرة الأولى. إن الآنسة بيتش وحيدة فى المصعد فى العمارة الشاهقة فى مانهاتن:

داخلى. يستمر المصعد فى الصعود وفجأة يقف فيوقظ الآنسة بيتش فجأة من أحلام يقظتها عندما يُفتح الباب، حيث تقف سكارليت، المرأة الجذابة ذات الماكياج الثقيل. إنها ترتدى نظارة شمسية، وباروكة كبيرة، وفستانا باهظ الثمن، وتمسك بحقيبة جلدية كبيرة. تندفع داخلة المصعد، متجاهلة الآنسة بيتش، وتضغط على زرار الطابق الأسفل.

وسرعان ما سوف يدب الصراع بين هاتين الشخصيتين المختلفتين. من المهم أن نرى فى البداية الآنسة بيتش وحدها فى المصعد قبل أن تندفع إليه سكارليت، لأننا عندئذٍ سوف نتوحد مع صدمة بيتش وليس مع المرأة الثانية. كما أن هناك كلمة دالة فى وصف حقيبة سكارليت الكبيرة، إنها "جلدية"، وهو ما يعنى الثراء؛ لأنها قد ترتدى بشكل مبهرج لكنه رخيص.

هناك مثال آخر نراه فى افتتاحية سيناريو ليزا وود "قصة أخرى"، وفيه فتاتان- ربما بطلتا السيناريو- تقفان أمام نافذة فى كوخ ريفى، وتنظران إلى المطر:

داخلى. من الممر وحتى المطبخ الصغير نرى نيفى. إنها امرأة أنيقة فى أواخر الستينات أو أوائل السبعينيات ترتدى ملابس مهندمة وقرطين فضيين دقيقين. يمكننا أن نسمع طقطقة النار فى المدفأة التى تلقى ضوءا متوهجا دافئا على غرفة المعيشة، والمبطنة بخشب البلوط، وهناك بساط شرقى مفرود على الأرضية الخشبية. نيفى تصنع شوكولاتة ساخنة.(٦)

إن تلك حالة أخرى توصف فيها الشخصية ليس فقط بالطريقة التى ترتدى بها ملابسها، وإن كان ذلك قد تم بكلمات قليلة رقيقة، وإنما بالنغمة الشعورية للمكان المحيط بها. إنه كوخها، وأثاثه ومدفأته تستخدم للتعبير عن شخصيتها. وملابسها الأنيقة وقرطاها الدقيقان، وصنعها للشوكولاتة الساخنة لحفيدتيها، كل ذلك يدلنا على الفور على أنها ليست مجرد "الجدة العجوز الطيبة" التى توصف فى العادة.

الواجب السادس: مزيد عن وصف الشخصية

اقرأ مجمل سيناريوهات الطلبة الثلاثة الأولى فى الملحق ب: "قصة أخرى"، و"السيدة فى الانتظار"، و"الجميلات النائمات".(٧) امنح اهتماما خاصا للطريقة التى توصف بها الشخصيات فى المرة الأولى التى تراها فيها. وبعد قراءة كل سيناريو، قم بتقييم هذا الوصف، وكيف يقوم بوظيفته فيما يتعلق بما تعرفه الآن عن سلوك الشخصية. هل هناك معلومات محدودة لم يعطها لك السيناريو، وكانت سوف تفيد فى معرفة الشخصية؟ وإذا كان هناك تغير أو تطور فى الشخصية، كيف أظهر الكاتب ذلك؟ (حاول أن تكون محددا).

تلك هى نوعية الأسئلة التى يوجهها كتاب السيناريو لأنفسهم عندما يعيدون قراءة مسودتهم الأولى، استعدادا لكتابة المسودة الثانية. (كتابة السيناريو هى فى المقام الأول عملية إعادة كتابة). وعندما تقرأ هذه السيناريوهات، لاحظ أن فورمات السيناريو ليس قيدا ملزما، لكنه مرن بما فيه الكفاية فى خطوطه العامة، لكى يتلاءم مع أساليب الكتابة المختلفة عند تاونى، وخورى، وشابيرو، وتيلور، وكوساما.

عندما تكون المظاهر خادعة.

يقول الكاتب المسرحى والغندور الأيرلندى أوسكار وايلد فى أحد أقواله المأثورة، التى قلبت الفكرة السائدة رأسا على عقب: "الناس الذين يتّسمون بالضحالة هم وحدهم

الذين لا يحكمون بالمظاهر". إننا نضحك من انقلاب ما تعارف الناس على صحته، بل إننا قد نتفق مع هذا القول الذى يقلب المعانى. ومع ذلك فإنك إذا تأملته فإن البراعة اللفظية توحى بمعنى مباشر: إن الناس فى الحياة يفصحون عن أنفسهم بشكل غير واعٍ طوال الوقت، وإن ما يتكشف للملاحظ المدقق قد يبدو مناقضا لما رآه للوهلة الأولى، وهذا ما يطلق عليه عالم الاجتماع إيرفين جوفمان "تمثيل الذات"، وهذا ما يكمل الدائرة، لنعود إلى قول أوسكار وايلد.

إنك تستطيع إذن أن تفهم أن الخطوة الأولى فى تعلم تطور الشخصيات فى السيناريو، سواء كان طويلا أو قصيرا، هى الملاحظة المركزة للطرق التى يتصرف بها أناس محددون فى مواقف محددة. لقد قال مدرس التمثيل والمخرج الروسى العظيم كونستانتين ستانيسلافسكى إن الفن ليس عاما أبدا، إنه محدد دائما، ورغم أنه كان يخاطب الممثلين، فإن هذا القول يصلح أن يوجه أيضا للمخرجين وكتاب السيناريو.

وأنت تعيش يومك، حاول أن تأخذ ملحوظات حول أى تفاصيل غير متناسقة لملابس الناس: البلوزة الحريرية الأنيقة ناقصة أحد الأزرار، بدلة شديدة الأناقة مع حذاء بالٍ، شخص عادى فى الشارع يرتدى قبعة فاخرة، امرأة عاملة فى سروال جينز مكوى جيدا. (تذكر الحقيبة الضخمة المعلقة فى الصبى الصغير فى فيلم "البالون الأحمر": فإذا لم تكن تدلنا عن أى شىء حول شخصيته فإن من المؤكد أنها تدلنا على الموقف الذى يعيشه). ومن ناحية أخرى، إذا كان مظهر الشخصية "مثاليا"، مثلما هو الحال مع لويز فى مقتطف سيناريو" ثيلما ولويز"، فذلك يمثل أيضا معلومة مفيدة.

لاحظ الطرق العديدة المختلفة التى يعبر بها الناس عن الضجر، والقلق، ونفاد الصبر، والرضا، وذلك فى حالة عدم وعيهم بأن أحدا يراقب تصرفاتهم. لاحظ أيضا كيف تتغير هذه التصرفات إذا أصبحوا واعين بوجود شخص غريب يهمهم أمره، أو وجود أحد معارفهم أو أصدقائهم. تأمل سلوكك أنت ذاتك، سلوكك الخاص أو العام، إذا استطعت أن تفعل ذلك دون أن تشعر بالضيق أو الوعى الزائد بالذات.

تدريب ٧: العثور على الشخصيات

اذهب إلى مكان عام، مثل مقهى أو حديقة أو محطة قطار أو سوبر ماركت، فى أى مكان يمكنك أن تراقب فيه شخصا قد يجذب انتباهك كشخصية يمكن كتابتها. (لا تقم باختيار شخص تعرفه). حاول أن تحفظ فى ذاكرتك بسرعة مظهر هذا الشخص وأسلوبه العام، ثم اذهب إلى مكان يمكنك فيه أن تدون بسرعة قائمة بالأشياء التى تبدو مميزة أو موحية حول هذا الشخص. كن محددا بقدر الإمكان بخصوص ما يبدو مهما، على سبيل المثال كونه يضع "نظارات"، ولكن الأدق هو أنه يضع "نظارات سميكة"، أو عند وصفك "حقيبته"، فهى "حقيبة بلاستيكية بليت من الاستعمال". أعطنا فكرة عن عمر الشخصية التى اخترتها. الآن ضع خطا تحت العناصر التى تبدو ضرورية فى فهم الشخصية "عندما تراه عند هذه النقطة".

اعثر على شخصية أخرى تجذبك، ليس بالضرورة فى نفس المكان، واتبع نفس الخطوات. ضع القائمتين جانبا حتى يبلغا درجة النضج، إلا إذا شعرت أنك ملهَم، وانتظر يوما لتستمر فى التدريب التالى.

حول العامل المساعد الذى يشعل شرارة الدراما

"العامل المساعد" مصطلح تمت استعارته من علم الكيمياء، وهو يشير إلى أية مادة تحفز تفاعلا كيميائيا. والعامل المساعد فى السرد الدرامى (ويمكن أن نطلق عليه "الحدث المحفز") هو مناسبة أو شخصية تبعث الحركة فى الأحداث، وتثير الفعل الدرامى عند البطل. فلنقل إن الشخصية الرئيسية علم أن قاتلا سابقا قد اتجه لتوّه صوب المدينة، أو إن الشخصية الرئيسية لمح بشكل غير متوقع حبيبته السابقة فى محطة قطار، أو فقد عمله فجأة، فكل هذه الأحداث يمكن أن تكون عاملا مساعدا قويا يحرك البطل للفعل، للتغيير. وفى الفيلم القصير، يتم تقديم البطل لنا قبل حدوث الحادث المحفز، لذلك سوف تكون لدينا الفرصة للتوحد معه (أو معها إذا كانت بطلة). وهذه المقدمة فى العادة- وإن لم يكن ذلك دائما- قصيرة جدا. (الواجب الأول فى نهاية الفصل الأول أعطِ مثالين على "معالجتين" قصيرتين، حتى ظهور العامل المحفز المحتمل).

إن شيئا غير متوقع حدث لشخص ما، فكيف سوف يستجيب هذا الشخص؟ هل سوف يناضل لكى يتغير، أم أنه سوف يهرب مما حدث؟ هل سوف يناضل أولا ثم يهرب بعد ذلك؟ كيف تعبر أى من هذه النشاطات النفسية أو جميعها عن نفسها فى سلوك الشخصية، لكى يتمكن المتفرج من تكوين فكرة عما يحدث؟

الواجب السابع

اقرأ سيناريو "خطابات الموتى لا تموت" فى الملحق ب،(8) ثم ألق نظرة على السيناريوهات الأربعة مرة أخرى، وحاول أن تحدد فى كل منها العامل المحفز الذى يدفع بالأشياء للحركة فى اتجاه جديد بالنسبة للشخصية أو الشخصيات الرئيسية. ولكى تفعل ذلك، عليك أولا أن تحدد ما هى الشخصية الرئيسية. (فى العادة فإن الأفلام القصيرة تبدأ وتنتهى بالتركيز على البطل).

تدريب٨: تفاعل بسيط

خذ القوائم التى كتبتها فى التدريب٧، وبدون تفكير عميق قم باختيار أحد الأماكن التى سبق لك اختيارها، وتصور أن الشخصيتين معا موجودتان فى هذا المكان. ابدأ الكتابة بادئًا بوصف مختصر مأخوذ من العناصر التى وضعت تحتها خطا لكل من الشخصيتين، مستخدما جملا تقريرية بسيطة. يجب ألاَّ يستغرق ذلك إلا بضع دقائق. ثم أعطنا المكان بكلمات قليلة (مطعم فى قرية، مطعم على الطريق السريع، محطة قطار... إلخ).

ومع أن البداية كانت مع ملاحظاتك لأناس حقيقيين فى أماكن حقيقية، فما سوف تكتبه الآن سوف يكون من وحى خيالك. سوف تحوِّل الناس الذين رأيتهم إلى شخصياتك- شخصياتك أنت- وكن حرا فى ملاءمة الوصف للشخصيات خلال العمل. حدد لنفسك دقيقتين وأغمض عينيك حتى تستطيع أن تتخيل الشخصيتين معا فى المكان الذى اخترته، وضع كلا منهما فى علاقة مع الآخر فى المكان، هل هما جنبا إلى جنب؟ أم أنهما متواجهان؟ هل هما قريبان أم متباعدان؟ هل هما فى صف، الواحد خلف الآخر؟

بمجرد وجود شخصياتك فى المكان، يجب أن يكون هدفك هو أن تكتب على الأقل فقرتين قصيرتين لتصف التفاعل الصامت بينهما. تذكّر أن هذا مجرد تدريب، ليس هناك ما تفقده، بل هناك الكثير لكى تكسبه، بأن تدع الشخصيتين تقومان بالعمل بأنفسهما.

الآن حدد لنفسك ١٠ دقائق وابدأ الكتابة. لا تقرأ ما كتبت، استمر فى الكتابة فقط. إذا فقدت الخط أغمض عينيك مرة أخرى وتخيل الشخصيتين. عندما ينتهى الوقت أكمل الجملة التى تكتبها ودوّن الإجابات عن الأسئلة التالية. من التدريب ٢، مرة للشخصية الأولى، ثم للشخصية الثانية.

من أنت؟

لماذا أنت هنا؟

ما الذى تريده فى هذه اللحظة؟

ضع هذا مع التدريب ٧ واتركهما فى حافظة مستنداتك لأربع وعشرين ساعة أخرى. ثم عد للتدريبين، وضع خطوطا تحت العبارات أو الجمل التى تصف الشخصية وتفاعلها على نحو أفضل، خاصة فى ضوء إجاباتك عن الأسئلة السابقة.

لو كان لديك بالفعل عامل محفز مساعد، خذ ملحوظة به، وإذا لم تجده عليك أن تعثر عليه قبل المضى فى الواجب التالى.

الواجب الثامن: كتابة افتتاحية تعتمد على الشخصية

سوف تبدأ الآن فى تنقيح ومراجعة التدريب ٨، وضع النتيجة فى الفورمات الملائم للسيناريو. استخدم المراجع عند الضرورة لكى تجد المترادفات والكلمات الملائمة للإيحاء بما تراه فى مخيلتك، الكلمات التى سوف تبعث الحياة فى شخصياتك أمام القارئ. مرة أخرى قد يكون مفيدا أن تعرف ردود أفعال مدرسك، ورفاقك فى الفصل، أو أصدقائك ذوى المعرفة، تجاه ما كتبت، خاصة مسودتك الأولى عن افتتاحية ما سوف يكون السيناريو القصير.

ملحوظات

١- كالى خورى، ندوة حول "ثيلما ولويز"، رابطة كتاب غرب أمريكا، نوفمبر ١٩٩١، غير منشورة.

٢- أرسطو، "فن الشعر".

٣- كالى خورى، "ثيلما ولويز"، سيناريو غير منشور.

٤- روبرت تاونى، "الحى الصينى"، سيناريو غير منشور.

٥- كريستيان تيلور، "السيدة فى الانتظار"، سيناريو غير منشور.

٦- ليزا وود شابيرو، "قصة أخرى"، سيناريو غير منشور.

٧- كارين كوسوما، "الجميلات النائمات"، سيناريو غير منشور، وسوزان إيميرلينج، "الجرح"، سيناريو غير منشور.

٨- أنابيس جرانوفسكى ومايكل سوانهاوس، "خطابات الموتى لا تموت"، سيناريو غير منشور.

أفلام نوقشت فى هذا الفصل

"البالون الأحمر" (١٩٥٥) من إخراج ألبير لاموريس.

الفصل الخامس

رواية قصة درامية

"أنت تحكم على الأفلام فى المقام الأول من خلال تأثيرها البصرى وليس من خلال البحث عن مضمون. إن تلك إساءة كبرى للسينما. إن الأمر يشبه حكمك على رواية من خلال جودة نشرها فقط".

أورسون ويلز

من المؤكد أن أورسون ويلز كان سيوافق على أن صور الفيلم الروائى، سواء كانت صورا بصرية أو سمعية، يجب - مثلها مثل اللغة فى الرواية أو القصة القصيرة - أن تساعد فى إلقاء الضوء على الحدوتة. ويتأمل راست هيلز فى كتابه الممتاز عن كتابة القصة القصيرة نقطة مماثلة: "إن القصة القصيرة الناجحة هى التى تُظهر بالضرورة علاقة أكثر تجانسا بين الجزء والكل، وبين الأجزاء وبعضها، أكثر مما هو معتاد فى الرواية. يجب أن يتلاءم كل شىء مع كل شىء، ويعمل معه، ويدعمه، ويقيم علاقة معه، ولا ينفصل عنه، وكل ذلك يتحقق بالهارمونية الضرورية والكاملة".[1]

إن ما كتبه ينطبق أيضا على الفيلم القصيرة فى علاقته بالفيلم الطويل، مثل علاقة القصة القصيرة بالرواية، ولكن فى الوقت الذى نقرأ فيه القصة القصيرة والرواية، فإن الفيلم الروائى والتليفزيون شكلان من أشكال الدراما، وإذا كان على القصة أن تنجح كدراما فإن من الضرورى بناء مضمونها بشكل درامى.

تنحدر كلمة "دراما" من لفظة إغريقية تعنى "أن يفعل"، والدراما- سواء تم تقديمها على المسرح أو على الشاشة- هى قصة فعل ما، مقصود بها أن تعرض أمام جمهور.

لقد سبق لنا فى الفصول السابقة دراسة رواية القصة بالصور، وسوف نناقش فى هذا الفصل رواية القصة من خلال الاعتبارات الدرامية.

تعريفات أساسية

هناك بعض المصطلحات المهمة والمستخدمة على نطاق واسع، وسوف نستخدمها طوال هذا الكتاب.

البطل هو الشخصية الرئيسية، وأصل الكلمة اليونانية "بروتاجونيست" تعنى "الخصم الأول" أو "المنافس الأول"، وهو الطرف الرئيسى للصراع فى القصة.

أما الخصم "أنتاجونيست" أو "المنافس المضاد"، فقد يكون إنسانا، أو شيئا من صنع الإنسان، أو قوة من قوى الطبيعة مثل جبل أو صحراء أو عاصفة عاتية، وهو قوة أو عقبة يجب على البطل أن يصارعها ويناضل ضدها، وقصة هذا الصراع هى التى تؤلف الحبكة. وفى بعض القصص تكون السمات الرئيسية للخصم هى النقيض المباشر لسمات البطل، وفى قصص أخرى قد يمثل الخصم الذات الأخرى أو التوأم للبطل، وفى بعض الأحيان قد يكون الخصم هو الطبيعة الخاصة للبطل ذاته، ككبريائه أو غطرسته أو خوفه أو احتياجاته المدفونة.

ومن المهم أيضا أن نلاحظ أنه كلما كان الخصم أقوى فإن الصراع يكون أقوى، وكان نضال البطل وصراعه أقسى من أجل تحقيق هدفه. وتحديد الخصم فى سيناريو الفيلم مسألة مهمة، فهذا التحديد قد ينتقل أحيانا من شخصية إلى أخرى خلال إعادة كتابة السيناريو.

وفى أى عمل درامى، يكون الصراع الرئيسى هو الصراع بين البطل والخصم، ومرة أخرى ربما كان الخصم شخصية أو كارثة من صنع الإنسان، أو قوة طبيعية، أو إحدى سمات شخصية البطل ذاته. وبقدر ما كان هناك خطر فى الصراع كانت الدراما أقوى.

أما الحدث الدرامى، أو "حركة الروح" باستخدام تعبير أرسطو فى "فن الشعر"، فهو قوة الحياة ونبض القلب فى أى سيناريو.[٢] وعندما يستخدم أرسطو كلمة "النفس" فإنها تعنى الروح والعقل عند الإغريق القدامى، أو الطاقة الداخلية التى تغذى مشاعر الإنسان وأفكاره، إنها القوة الأساسية التى تشكل دوافعنا.

و"العامل المساعد" هو الحدث الذى يستلزم الفعل الدرامى للبطل، ويطلق عليه أحيانا "الحدث المحفز"، على سبيل المثال ذلك الصبى الصغير الذى ينقذ البالون السحرى فى "البالون الأحمر"، أو انقطاع حبل المشنقة فى "حادث عند جسر أول كريك".

أما الذروة فهى لحظة التوتر القصوى بالنسبة للبطل، وهى نقطة تحول كبرى فى فعله الدرامى. وحتى فى السيناريو شديد القصر فإن الذروة هى قمة سلسلة من الأزمات الصغيرة.

وبالنسبة لأرسطو فإن الإدراك والتسليم هو "التغير من الجهل إلى المعرفة"، وهو يأتى فى العادة- لكن ليس دائما - قبل أو بعد الذروة مباشرة.[٣] إنه النقطة التى يدرك عندها البطل إلى أين أخذه فعله الدرامى خلال مجرى الأحداث التى تشكل القصة. وفى بعض أشكال الكوميديا، حيث لا يعيش البطل أى نوع من التوتر، فإن الإدراك يكون من نصيب شخصية تراقب الأحداث، أو ربما من نصيب المتفرج.

والمشهد كلمة لها تعريفات عديدة، وسوف نستخدمها أساسا بمعنى الفقرة التى تمثل إتمام موقف درامى واحد. والمشهد هو وحدة البناء الأساسية فى أى سيناريو روائى، وكل مشهد فى السيناريو القصير يجب أن يدفع الحدث إلى الأمام.

اقتباس أسطورة أو حدوتة: المثال الأول

من الأشياء المثيرة للاهتمام التى أصبحت واضحة عند قراءة العديد من الأساطير- أيا كانت الثقافة أو الحضارة التى تنحدر منها- هو أنه بعد الحديث مباشرة عن ميلاد الكون يبدأ على الفور نوع من الصراع. وجيلا بعد جيل، نظر الإنسان حوله وحاول أن يفهم ما يراه، وعرف من تجربته أن البشر لديهم احتياجات تؤدى بهم إلى الصراع مع بعضهم أو مع الآلهة.

وفى "سفر التكوين" هناك قائمة تفصيلية عن خلق كل الأشياء الجامدة والحية، وعن خلق الإنسان من التراب، ونفخ الروح فيه، وعن الجنة التى عاش فيها آدم وحواء، مع محظور واحد: إنهما يستطيعان أكل ثمار أية شجرة ماعدا شجرة واحدة، هى "شجرة

المعرفة بين الخير والشر". ومن المهم بالنسبة لأية قصة درامية، أن آدم وحواء كانت لديهما الحرية فى الاختيار، أن يأكلا أو لا، أن يطيعا أو يعصيا، الأمر ملك يديك. إن الفضول من سمات البشر، والإنسان يريد أن يعرف كما أن لديه ميلا لمقاومة السلطة، لذلك فإن بذرة الصراع نشأت فى الجنة، وفى هذه البذرة تكمن بدايات موقف درامى بالنسبة لحواء ثم لآدم أيضا، إنهما يريدان شيئا على العكس مما تريده المشيئة الإلهية- وهنا يأتى دور الشيطان كخصم، واقترابه من حواء يمثل العامل المساعد والحدث المحفز فى قصة السقوط.

هناك سؤالان يمثلان دائما عقبة بالنسبة لطلاب السينما والفيديو، وبالنسبة لصناع الأفلام الذين لم يسبق لهم كتابة سيناريو روائى. ما هو بالتحديد الشىء الذى أكتب عنه؟ وكيف بالتحديد أكتب عنه؟ وبشكل عام فى كتابة السيناريو، فإن الأفكار العامة ليست بذات أهمية عندما تجلس لتكتب، ومن الصعب التوصل إلى أفكار مثمرة للقصة بالنسبة للذين ليسوا كتابا "بطبيعتهم"، بالمعنى الذى يكون فيه شخص ما مصورا سينمائيا أو مخرجا "بطبيعته". ومع ذلك أو كما يعلم كل شخص له خبرة بالفنون، فإن تعلُّم مهارة ما لا يأتى إلا من خلال عملية ممارسة، ويجب أن تبدأ هذه العملية من نقطة ما.

من أين؟ فى حالة السيناريو القصير تكون هذه النقطة هى عملية اقتباس بسيطة.

ومنذ البداية الأولى لصناعة السينما، كانت الرواية والمسرحية مصدرين لا ينضبان من مصادر القصص السينمائية، ومن خبرتنا عبر السنين فى التدريس، فإن اقتباس أسطورة أو حدوتة يقدم لكاتب السيناريو المبتدئ طريقة سريعة لتعلُّم كيف يبنى سيناريو قصيرا.

والقصص التى بدأت كروايات شفهية تحتوى فى الأغلب على بناء درامى، كما أنها تصلح بسهولة للتجسيد البصرى. ولهذه الأسباب، ولأن مثل هذه المادة متوافرة دون حقوق للمؤلف، فسوف نستخدم أمثلة للاقتباس عنها طوال بقية هذا الفصل. وإذا كانت لديك قصة أخرى تصلح للاقتباس فإن التقنيات التى سوف نستخدمها هنا تظل هى ذاتها لكى تحوّل هذه القصة إلى سيناريو.

صنع البناء فى المرحلة الأولى من الاقتباس

فى الجزء التالى مثال على أن الاقتباس عن أسطورة يمكن أن يعطى مصدرا لمادة صالحة للعديد من الروايات المختلفة، يمكن للمتفرج أن يستمتع بأى منها وهو لا يعرف القصة الأصلية، وهو ما لا يعنى أن معايشة المتفرج للفيلم لن تكسب عمقا وأصداء إذا كان يعرف القصة الأصلية.

والأسطورة التى اخترناها للاقتباس هى قصة سقوط إيكاروس، وها هى باختصار: ديدالوس (وهى كلمة إغريقية تعنى "الصانع الماهر") كان فنانا شهيرا ومهندسا معماريا ومخترعا بارعا، وكان يغار من بيرديكس، ابن أخته وتلميذه، لأن من الممكن أن يتفوق عليه فى كل شىء، فأخذ الصبى إلى قمة جبل أكروبوليس وقذفه من هناك، لذلك عاقبته السلطات، لكنه نجح فى الهرب إلى جزيرة كريت مع ابنه الصغير إيكاروس.

وهناك منحه الطاغية مينوس ملجأ، ومهمة تكاد أن تكون مستحيلة، وهى تصميم والإشراف على تشييد سجن للمينوتور، الوحش المقدس ذى رأس الثور وجسد إنسان وشهية لأكل اللحم البشرى. ولأنه كان على أهل كريت إطعام الوحش بالشبان والفتيات، فإن السجن كان من المفترض تصميمه بحيث يدخله الضحايا ولا يجدون طريقة للخروج منه، قام ديدالوس بحل هذه المشكلة بتصميم وبناء المتاهة الأولى، وبدلا من أن يكافئه الطاغية مينوس قام بحبسه هو وابنه الصغير فى برج عالٍ يشرف على البحر. صمم ديدالوس على الهرب، وقام بجهد بالغ بصنع زوجين من الأجنحة من الريش المتساقط من طيور البحر، ولصقها معا بشمع الشموع المنصهر. وعندما أكمل الأجنحة، ارتدى كل من الأب والابن زوجا منها، وقام ديدالوس بتحذير إيكاروس من الطيران عاليا وإلا سوف ينصهر الشمع من الأجنحة بسبب أبولو إله الشمس، وأعطى الابن لأبيه وعدا بأن يكون حريصا، وبدأ الاثنان الطيران من البرج فوق الماء، وسار كل شىء على ما يرام حتى أسكرت إيكاروس نشوة الطيران، فأخذ فى التحليق عاليا نحو الشمس، فصرخ ديدالوس فيه محذرا، لكن الصبى تجاهل التحذير حتى انصهر الشمع الذى يمسك الأجنحة، وسقط فى البحر.

تلك هى مادتنا الأساسية، المأخوذة من نسخ عديدة من أسطورة ديدالوس وإيكاروس، إن فيها مادة أكثر مما يمكن لنا أن نستخدم فى سيناريو قصير، لكننا لن نعلم ما هى التفاصيل الأكثر أهمية حتى نجيب عن بعض الأسئلة الأساسية. إنها الأسئلة التى قد نجد أن من المفيد أن تسألها لنفسك فى كل مرة تبدأ كتابة سيناريو قصير.

البحث عن بناء(١):

الأسئلة الأساسية الثمانية

من هو البطل؟

ما هو موقف البطل عند بداية السيناريو؟

من (أو ما) هو الخصم؟

ما هو الحدث أو المناسبة التى تمثل العامل المساعد المحفز؟

ما هو الفعل الدرامى للبطل؟

ما هو الفعل الدرامى للخصم؟

كيف تم حل فعل البطل؟

هل لديك أى صور أو أفكار، حتى لو كانت غُفلا، بخصوص الذروة؟ وبخصوص النهاية؟

وإليك الإجابات التى توصلنا إليها من أجل مشروع قصير تخيلناه لفيلم أو فيديو تحريك من ثلاث أو أربع دقائق، وقد استخدمنا بناء المناسبة الطقسية، شخصيتان فى موقف مغلق، وظهور النورس يبدو مثل ظهور الغريب الذى يغير كل شىء. (قد يظل التناول الأساسى على حاله سواء كان الفيلم بالتحريك أو التمثيل. ولكى نعطيك فكرة عن العملية، فقد أوردنا هنا المنطق الذى استخدمناه فى إجابتنا عن كل سؤال.

١ - من هو البطل؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، من المهم أن نلاحظ مرة أخرى أن معظم الأفلام القصيرة تنجح من خلال بطل واحد، فببساطة ليس هناك وقت كافٍ بالنسبة للمتفرج

لكى يتوحد مع أكثر من بطل. والاستثناء يأتى مع بعض أنواع الكوميديا، مثل الكوميديا الحركية الخشنة (سلابستيك)، والمحاكاة الساخرة، حيث قد لا يريد الكاتب من المتفرج أن يتوحد مع شخصية رئيسية بل يبقى على مسافة نفسية من كل الشخصيات. (تذكر مثلا كيف نتفرج على دابليو سى فيلدز، والإخوان ماركس، أو الشخصيات الرئيسية فى معظم أفلام الكارتون). لذلك فإن الأفلام الكوميدية القصيرة قد تحتوى على اثنين أو أكثر من الشخصيات الرئيسية.

ولأن المشروع الذى نقوم به من نوع الدراما، فإن علينا الإبقاء على بطل واحد، وما يجب أن نسأله لأنفسنا فورا هو إذا ما كنا نريد للسيناريو الذى نكتبه أن يدور حول ما يحدث لديدالوس، أم لإيكاروس؟ إن كلا منهما يثير الاهتمام. هل نريد أن نحكى قصة منفى اختيارى شجاع، أم مخترع ذكى ينجح فى أن يجد طريقة عبقرية لكى يهرب من السجن مع ابنه، ومن ثَمّ يفقد هذا الابن؟ أم هل نريد الحديث عن قصة صبى فى المنفى، شجاع كأبيه وصاحب إرادة، يهرب من السجن لكى يدمر نفسه بالطيران بالقرب من الشمس؟

هناك شخصيتان رئيسيتان مختلفتان تماما، تؤدى أفعال كل منهما إلى حبكتين شديدتى الاختلاف.

لقد قررنا من أجل هذا المشروع اختيار إيكاروس بطلا للسيناريو، ولكى نوضح كيف أن الحبكة سوف تكون مختلفة تماما إذا اخترنا ديدالوس، فسوف نعطى ملخصا لمشروع أطول يتم تمثيله (ليس بالتحريك) يدور حول ديدالوس، وذلك بعد أن ننتهى من الخطوط العريضة للقصة حول إيكاروس.

٢ - ما موقف إيكاروس عند بداية السيناريو؟

كلما كان الفيلم أو الفيديو أقصر، زادت فرصة كاتب السيناريو فى أن يدخل مباشرة إلى قلب الأشياء، وفى هذه الحالة، ولأن الفيلم قصير جدا، فإن من الملائم أن يبدأ بمشهد يُظهر الصبى وأباه فى البرج وقد مضت عليهما فترة من الزمن هناك. ولكى نعطى المتفرج الفرصة لكى يكتشف بنفسه طبيعة الشاب إيكاروس وما هو شعوره بشأن

كونه سجينا، فإننا نحتاج إلى إظهار تفاصيل من حياته اليومية فى السجن. ولن يستطيع المتفرج أن يتوحد تماما مع نشوة الصبى فى طيرانه، حتى لو كانت الصور قوية على الشاشة، إذا لم يلاحظ المتفرج أولا كيف أن الأسر قد دمر روح إيكاروس.

لذلك فإن إجابة السؤال هى أن إيكاروس مسجون منذ فترة من الزمن مع أبيه، فى برج يطل على البحر. ومن أجل تجسيد المشهد على نحو بصرى، فإننا توصلنا إلى فكرة أن يكون لدى ديدالوس ورقة وقلم يقضى بهما الوقت، لكن إيكاروس لا يملك مثلهما، وربما قام بجمع بعض ريشات النوارس من على حافة نافذة غرفتهما، وأخذ يتسلى بهذه الريشات.

٣ - من هو (أو ما هو) الخصم؟

فى كل معالجات هذه الأسطورة، كان ديدالوس يقوم بتحذير إيكاروس من أن يطير فى اتجاه الشمس، وكان إيكاروس يتجاهل هذا التحذير. لذلك، ولأننا لا نريد تعقيد القصة بإدخال شخصية جديدة، فإن ديدالوس سوف يكون الاختيار المنطقى لكى يصبح الخصم.

٤- ما المناسبة (أو الحدث) التى تقوم بدور العامل المساعد المحفز؟

سوف تكون هناك مرات تفضل فيها أن تعبر هذا السؤال، وتتركه ليكون السؤال الأخير، وهناك مرات أخرى سوف تستطيع أن تجيب عنه على الفور، لكى تكتشف أن العامل المساعد يتغير مع كل مسودة للسيناريو. وسواء تركت الإجابة عن السؤال حتى النهاية أو أجبت عنه الآن، فإنك سوف تنخرط فى اكتشاف ما تريد أن تقوله، وليس ما "تتصور" أنك تريد أن تقوله. ومع ذلك فإن من المهم التأكد من أن السيناريو لن يعتبر مكتملا حتى يأخذ العامل المساعد مكانه فى البناء.

عندما نتذكر صورة إيكاروس وهو يحاول أن يشغل نفسه بريشات النوارس، فى الإجابة عن السؤال٢، ومن خلال علمنا أن الذروة سوف تحدث خلال طيرانه، فيبدو فى البداية أن العامل المساعد فى التغيير يجب أن يكون اللحظة التى فكر فيها ديدالوس فى الهرب بأجنحة مصنوعة من الريش والشمع. لكن الصعوبة تكمن فى أن ديدالوس

هو بطلنا، لذلك فإن السؤال سوف يصبح: كيف نقوم بإدخال إيكاروس فى هذا الحدث المحورى؟

من أجل الإجابة سوف نعود إلى أرسطو، الذى كانت له نصيحة شديدة العملية لكُتَّاب الدراما فى كتابه "فن الشعر": "خلال بناء الحبكة وتطويرها ... يجب على الكاتب أن يضع المشهد- بأسرع ما يمكن - أمام عينيه، وبذلك وعندما يرى كل شىء حيا أمام عينيه، كما لو أنه يتفرج بالفعل على الحدث، فإنه سوف يكتشف ما هو الملائم للحدث".(٤)

أغلق عينيك إذن، وتخيل غرفة حجرية عند قمة برج، تخيل ديدالوس مشغولا أمام الطاولة الوحيدة، ومعه الورقة والقلم. تخيل إيكاروس الصغير، قلقا وملولا، وليس لديه ما يفعله إلا أن ينظر لأبيه، والبحر، والسماء، والشمس، والنوارس الجاثمة على حافة النافذة. تخيل كومة من الريش الذى جمعه، وكيف اخترع طرقا للعب بها، وهو يحاول أن يجعلها تطير وينفخ فيها بأنفاسه، ويلصقها على جلده بالماء أو بلعابه، حتى إنه يستطيع أن يبسط ذراعيه كما لو أنهما جناحا نورس...

اسأل نفسك ماذا سوف يفعل الأب ديدالوس عندما يحدث هذا الإزعاج وهو يعمل، ربما وبّخ ابنه فى حدَّة، عندئذٍ فقط ولأنه "صانع ماهر"، فسوف يدرك أنه ربما كانت هناك طريقة لبناء أجنحة حقيقية من الريش والشمع.

إذن سوف تكون الإجابة عن السؤال ٤ أن العامل المساعد المحفز سوف يكون إدراك ديدالوس- عندما يرى إيكاروس يقلد الطيور فى طيرانها- أن من الممكن تصميم أجنحة يمكن له ولإيكاروس الهرب بها.

٥- ما الفعل الدرامى للبطل؟

لقد توصلنا إلى إجابة هذا السؤال بطريقة غير مباشرة، فلأن ديدالوس رجل أفعال، وليس رجل أحلام، فإن رغبته فى الهرب مع ابنه سوف تقدم له فعلا دراميا قويا. يمكننا ببساطة أن نجعل من الفعل الدرامى لإيكاروس عنصرا تكميليا للحدث الرئيسى وهو الهروب من السجن مع أبيه، ولكن ربما كان من الأقوى دراميا أن نتتبعه فى

شخصية كحالم، إنها شخصية مختلفة تماما عن أبيه، وهذا الاختلاف سوف يزيد من التوتر الطبيعى بين الأب وابنه المراهق.

وعندما نعود إلى المادة الأصلية للأسطورة، باحثين عن مفاتيح لشخصية الأب، فسوف نتذكر أن ديدالوس قتل ابن أخيه وتلميذه الأقرب، خوفا من تفوق الصبى عليه كمهندس معمارى. إن مثل هذا الرجل يمكن أن يكون أبا سريع الغضب.

لذلك فإن من المعقول أن تكون الإجابة عن السؤال ٥ هى أن الفعل الدرامى لإيكاروس هو الهرب من أبيه بأية طريقة يستطيعها.

٦- ما الفعل الدرامى للخصم؟

كما ناقشنا سابقا، فإن الفعل الدرامى لديدالوس هو الهرب من السجن مع ابنه.

٧- كيف تم حل الفعل الدرامى للبطل؟

إيكاروس يهرب من أبيه، لكنه يدفع حياته ثمنا لذلك.

٨- هل لديك اى صور وأفكار، حتى لو كانت غُفلا، لما يمكن أن تكون عليه الذروة والنهاية؟

إذا تذكرنا أن تعريف الذروة هو أنها يجب أن تكون اللحظة الأكثر توترا فى الفيلم أو الفيديو، سواء بالنسبة للمتفرج أو البطل، فإننا سوف نبحث عن صورة قوية، أو سلسلة من الصور، لا تعبر فقط عما يفعله إيكاروس فى تلك اللحظة، لكن أيضا عن مشاعره.

فى بعض الأحيان تستحوذ مثل هذه الصورة على الكاتب فى مرحلة مبكرة ويحتاج فقط لتجسيدها، وأحيانا قد يجد الكاتب الأفكار بالعودة إلى المادة الأصلية، أو بالقيام بمزيد من البحث. وفى بعض الأحيان لا تظهر صورة الذروة حتى يكون الكاتب بالفعل فى مرحلة تجويد الخطوط العامة، أو حتى فى المسودة الأولى. وكما يعرف المحترفون فإن كل مشروع للكتابة يختلف تماما عن الآخر، فالمخيلة الإبداعية تعمل بطرق غامضة.

إن هذه الأسطورة مأساوية، لكن هذا لا يستلزم على الإطلاق أن يكون السيناريو متجهما. على العكس، فإذا كان على المتفرج أن يتوحد مع شخصية مقضى عليها بالهلاك مثل إيكاروس، فإن من الضرورى أن يتعاطف مع المشاعر التى تقوده إلى التدمير، ومع إيمانه بإمكانية تحقيق ما يحلم به. وفى مشروعنا، وحيث ستكون الذروة هى اللحظة التى سوف يتجاهل فيها إيكاروس صيحات أبيه التحذيرية، ويستمر فى التحليق نحو الشمس، فإننا نحتاج إلى صور تجسد انبهاره بالطيران، ونشوة الدوران والانقضاض والهبوط كأنه نورس. إذن فالإجابة عن النصف الأول من السؤال هى أن الذروة سلسلة من الصور تعرض نشوة طيران إيكاروس وتحليقه نحو الشمس المبهرة.

وماذا عن النهاية؟ لأن الموت هو المهرب الأخير من أى موقف فى الحياة، فإننا نستطيع أن نقول إن إيكاروس قد أنجز فعله الدرامى، بالهرب من أبيه بأية طريقة ممكنة، ولكن يا له من ثمن!

ويبدو أنه لكى نستكشف المفارقة فى ذلك، فإننا نحتاج إلى نوعين مختلفين من الصور للنهاية، الصور التى تظهر رعب الصبى وهو يسقط، والصور التى تظهر لامبالاة العالم الذى يسقط فيه: الشمس الملتهبة، والبحر الهادئ، والسماء ذات السحب، والحقول التى يعمل فيها الفلاحون. (تلك الصورة الأخيرة مستوحاة من لوحة مشهورة للفنان بيتر بروجيل الكبير وتحمل اسم "سقوط إيكاروس").

وعند هذه النقطة، فإننا نتصور أن الصورة الأخيرة للفيلم سوف تكون لإيكاروس وهو يغوص فى البحر تحت الماء بالحركة البطيئة ليختفى من أمام الكاميرا.

البحث عن بناء (٢)

فى الأفلام الروائية الطويلة يوجد وقت كافٍ لتطوير الحبكة والحبكات الفرعية، ولكن فى معظم الأفلام الروائية القصيرة لا يوجد وقت إلا لخط قصصى بسيط، رغم أنه مكتمل الشخصيات والمعالجة. ولكى نندمج مع ما يحدث للشخصية الرئيسية فنحن فى حاجة إلى أن يكون هذا الاندماج مبكرا بقدر الإمكان. إننا فى حاجة إلى أن نرى الشخصية وسط الحياة، حتى على نحو مختصر، "قبل" أن يظهر الحدث المحفز الذى سوف يثير الفعل الدرامى الرئيسى.

إن تطوير هذا الفعل من خلال صراع الشخصية مع سلسلة من العقبات التى تتزايد صعوبة، يشكل الخط القصصى أو الحبكة البسيطة لسيناريو فيلم قصير. وفى الوقت الذى أثبت بناء الثلاثة فصول فائدته لكتاب الأفلام الطويلة (الروائية بشكل خاص)، فإنه سوف يكون غير مفيد- بل معوقا- لكتاب الأفلام القصيرة. ومن الأفضل- فيما عدا بعض الاستثناءات القليلة- التفكير فى الخط القصصى للفيلم القصير على أنه خط واحد من الأحداث. ومن خلال تجربتنا، فإن البناء التالى هو البناء الأبسط والأكثر مرونة للفيلم القصير، سواء كان سيناريو أصليا أو مقتبسا.

كيف تبنى السيناريو القصير

١- أسس الحدث الدرامى الرئيسى، بإظهار البطل فى حياته قبل أن تبدأ الأشياء فى التغير.

٢- أظهر العامل المساعد أو الحدث المحفز، قد يكون مرهقا مثل لقاء عينى غريب فى الغرفة، وقد يكون عنيفا مثل اصطدام سيارة. من السمات الأساسية للعامل المساعد أن له تأثيرا محسوسا على البطل، حيث إنه يتسبب فى ظهور الفعل الدرامى الرئيسى.

٣- طور الفعل الدرامى من خلال سلسلة من الأحداث التى يصارع فيها البطل لكى يتغلب على العقبة أو العقبات التى تقف بينه وبين تحقيق "رغبته" أيا كانت. وبشكل عام فإن هذه الأحداث أو الأزمات يجب أن تتزايد فى حدتها، للتصاعد إلى ذروة تؤدى إلى الحل بشكل أو بآخر.

٤- قدم حلا للحدث، قد ينجح البطل أو يفشل فى الحصول على ما يريده. تذكر دائما أن النجاح الظاهر قد يتضح أنه فشل (مثلما عندما يحصل البطل على شىء لم يعد يريده)، كما أن الفشل الظاهر قد يتضح أنه نجاح (عندما يحصل البطل على شىء مختلف عما أراده).

٥- أتمم السيناريو بمشهد نهاية قصير- عادة ما يكون لقطة واحدة- يعلق على أو يكشف عن موقف الشخصية الرئيسية عند نهاية الفيلم.

وبمعنى ما فإن الخطوتين الأولى والأخيرة تشكلان الإطار الذى يظهر البطل قبل بداية الفعل الدرامى الرئيسى ثم بعد اكتماله. والنهاية هى كلمة الكاتب والمخرج الأخيرة فى الموضوع، إنها الصورة أو الصور التى يريدان من المتفرج أن يخرج بها من الفيلم.

(هناك المزيد عن النهاية فى الفصل السابع).

كتابة ملخص القصة وخطوطها العامة

فى مقابلة مع كاتب السيناريو ويليام جولدمان، حول معمار السيناريو، قال كاتب أفلام مثل "باتش كاسيدى وساندانس كيد"، و"رجل الماراثون"، و"كل رجال الرئيس": "لقد فكرت بنفسى كثيرا فى ما هو السيناريو، ولم أتوصل إلى شىء فيما عدا أنه يشبه حرفة النجارة، إنه فى الأساس وضع نوع ما من الشكل البنائى يمكن للممثلين والمخرجين أن يلعبوا به. وبقدر ما يحافظون على الشكل البنائى، أيا ما كانت قيمة ما كتبت، فسوف يبقى المشهد بصرف النظر عن الحوار. إن قوة الدفع فى المشهد تُبقى عليها نقية".(٥)

ومن أكثر الأدوات أهمية فيما يخص البناء هو ملخص القصة، والذى يصف فى كل خطوة على نحو مختصر مشهدا كاملا، والمشهد المثالى هو الذى يدفع الحدث إلى الأمام.

وكتابة الخطوط العامة للقصة تبدأ دائما بجمع الملحوظات أو الأفكار حول الشخصية، والمكان، والأحداث، ونتفا من الحوار، أو الصور التى قد تكون لديك حول المشروع. وعندما تتخذ هذه الملحوظات نوعا ما من التماسك، يمكنك أن تبدأ فى أن تسأل نفسك قائمة الأسئلة التى وضعناها. ومع ذلك يجب أن تتذكر دائما أنه بالنسبة لأغلب الناس فإن أفضل طريقة لتطوير الأفكار من أجل كتابة أى شىء تكون باستخدام القلم فى يدك أو أصابعك على لوحة المفاتيح.

وبالنسبة للسيناريو القصير، حيث من الأفضل أن يبقى الحوار فى أضيق الأحوال، فإن الملخص التفصيلى للقصة يمكن أن يصلح كأول مسودة للسيناريو. وهناك طلبة يفضلون الإجابة عن الأسئلة ثم ينتقلون مباشرة إلى المسودة الأولى، وإذا كانت هى

الطريقة التى تختارها فقد تجد أن كتابة الهيكل العظمى للملخص فى تلك المسودة يمكن أن يساعدك على تحديد مشكلات دوافع الشخصيات والبناء، قبل أن تنتقل إلى المسودة التالية. ومن الأسهل أن تلاحظ هذه الصعوبات عندما تضع المشاهد جنبا إلى جنب فى صفحة واحدة.

وهناك من يفضلون استخدام البطاقات. بطاقة لكل مشهد، وتقليبها فى أكثر من ترتيب للعثور على أفضل تتابع. (أغلب الناس الذين قاموا بمونتاج أى فيلم سوف يكتشفون- عاجلا أم آجلا- أن التجاور عن طريق الصدفة يمكن أن يؤدى إلى نتائج غير عادية).

وعندما تصل إلى الواجب الدرامى، حافظ على رحابة تفكيرك، وكن مستعدا لتجريب هذه الاستراتيجيات لتجد الأنسب من بينها لك. ولأن مثالنا الأول لمثل هذا الملخص مقصود به فيلم أو فيديو قصير بالتحريك، ولوحات القصة مهمة تماما بالنسبة لأفلام التحريك، فإن الملخص سوف يكون- إلى حد ما- أكثر تفصيلا من معظم أفلام التمثيل الحى. إن ما نهدف إليه فى الأساس هو ملخص يمكن أن يصلح كمسودة أولى للسيناريو.

ملخص قصة فيلم "طيران إيكاروس"

١- نهار. إيكاروس وديدالوس سجينان فى غرفة أعلى برج عالٍ. إيكاروس يقف وحده عند إفريز النافذة، يتطلع إلى البحر والسماء. وديدالوس يجلس إلى طاولة بدائية، يعمل على خطة للهرب. ينظر إلى أعلى، يرى إيكاروس يحلم، يأمره بأن يكنس الغرفة. إيكاروس يتردد ثم يطيع.

٢- ليل. ديدالوس نائم على سرير معدنى، إيكاروس لا يزال يتطلع إلى الخارج كما كان سابقا. ديدالوس يتقلب فى فراشه، ويرى الصبى عند إفريز النافذة، يأمره بالعودة إلى الفراش. عندما يغمض ديدالوس عينيه، يصنع إيكاروس بوجهه إيماءات مضحكة ساخرا منه.

٣- نهار. ديدالوس عند الطاولة، وإيكاروس عند إفريز النافذة. من وجهة نظر إيكاروس نرى النوارس تطير فى الريح. فى صمت، إيكاروس يفرد ذراعيه على اتساعهما ويتأرجح فى المكان مقلدا النوارس.

٤- نهار. إيكاروس يجمع الريش المتناثر على عتبة النافذة، ويضعه فى كومة إلى جانب سريره. إيكاروس يحاول أن يلصق الريش فوق ذراعيه.

٥- ليل. ديدالوس عند الطاولة يعمل فى ضوء شمعة. خلفه إيكاروس يلعب ويتأرجح بذراعيه وفوقهما الريش. يرتطم بمقعد حجرى، ديدالوس ينظر إليه وينهره "توقف عن هذا!"، لكنه فجأة يرى ما يدور أمامه، يقفز، ويعبر الغرفة، ويلمس الريش فوق ذراع ابنه. إيكاروس يتراجع. نرى من وجهة نظره ديدالوس وهو يعود إلى الطاولة، ويكشط قطعة من شمع الشمعة ويضغط عليها بين أصابعه.

٦- مونتاج لإيكاروس وديدالوس يصنعان الأجنحة، يجمعان الشمع والريش، يأخذان عوارض السرير ليصنعا منها درعا. إنهما يعملان معا جنبا إلى جنب، ديدالوس نافد الصبر يصحح لإيكاروس كل ما يفعل.

٧- ليل. صوت مفتاح فى قفل الباب. بسرعة يخفيان عملهما تحت سرير، ويجلس إيكاروس فوقه مدليا ساقيه لكى يخفى ما تحته. يُفتح الباب، يحضر السجان حاملا صينية العشاء وشمعة جديدة. يترك هذه الأشياء ويذهب. يجرى إيكاروس لكى يشعل الشمعة.

٨- نهار. إيكاروس وديدالوس يحدقان فى زوجى الأجنحة التى تم الانتهاء منها، إنها هائلة وجميلة. الآن ديدالوس يحذر الصبى أن يظل قريبا منه عندما ينطلقان، والأهم هو التأكد من عدم الطيران عاليا بالقرب من الشمس، فأشعتها سوف تصهر الشمع الذى يلصق الريش معا. يساعد كل منهما الآخر فى ربط الأجنحة، يقف إيكاروس بجناحيه على عتبة النافذة، يحدق فى أبيه الذى نراه يطير الآن فى اتجاه شاطئ بعيد. إيكاروس يأخذ شهيقا عميقا وينطلق فى الهواء.

٩- على البعد نرى شخصين يطيران، وديدالوس فى المقدمة. إيكاروس تسكره نشوة حريته الجديدة، فيبدأ التحليق فى الفضاء، ويطير عاليا فى اتجاه الشمس. يستدير ديدالوس ويرى ما يحدث، ينادى على إيكاروس أن يعود، لكن الابن يحلق أعلى، وعندما تصبح صرخات ديدالوس بعيدة، يجد إيكاروس أن من الصعب عليه أن يحرك الأجنحة، ينظر من فوق كتفه فى فزع ليرى أن الأجنحة تنصهر، يصرخ وينادى على أبيه لكى ينقذه، ويبدأ فى السقوط.

١٠- لقطة واسعة للبحر والسماء، ديدالوس يخفق بجناحيه بقوة لكى يصل قبل سقوط الصبى. لقطة لإيكاروس وهو يغوص فى الماء. تلاحقه الكاميرا وهو يغوص فى البحر وينطبق الماء فوق رأسه. ينحدر تحت الماء ببطء وهو يدور حول نفسه.

كما يحدث غالبا، فإن صورة أخرى قدمت نفسها باعتبارها اللقطة النهائية المحتملة بعد أن أكملنا الملخص:

١٠أ- لقطة واسعة، ديدالوس يدور دورات فوق المكان الذى اختفى فيه ابنه، وهو ينادى باسم إيكاروس مرة بعد أخرى.

قد لا تصلح اللقطة الأخيرة فى الفيلم، لأنها تتركنا نتأمل معاناة ديدالوس وليس معاناة إيكاروس بطل فيلمنا. لكنها تستحق التفكير فيها، بل تصويرها أيضا، تاركين القرار النهائى لغرفة المونتاج.

تأملات وتعليقات

لو تأملت الملخص، فسوف ترى أن كل خطوة تمثل مشهدا يدفع الحدث إلى الأمام، سواء كان المشهد مستمرا بشكل ما فى الزمن، أو كان وحدة منفصلة تقع فى أزمنة مختلفة.

وعلى سبيل المثال، فالخطوة الأولى تؤسس لموقف الشخصية الرئيسية، وتظهر التوتر بين إيكاروس وأبيه، بل تلمح أيضا للصراع الذى سوف يتطور بينهما. والخطوة الثانية تنويع على ذلك، ويمكن بسهولة اعتبارها جزءا من الخطوة ١. أما الخطوة ٣ فتظهر إيكاروس كحاكم، يتخيل نفسه نورسا. والخطوة ٤ تظهره يمضى بخياله مدى أكبر، ثم درجة أكبر فى الخطوة الخامسة، إلى درجة أنه ينسى نفسه فيزعج أباه خلال عمله.

ثم يأتى التأنيب، وغضب الصبى من أبيه، وإدراك ديدالوس أنه ربما يمكنه صنع أجنحة من الريش والشمع لكى يهربا. ومن هذه النقطة وحتى الخطوة ٩، يحرك كل مشهد الشخصيتين نحو الهرب من البرج، ثم هرب إيكاروس من أبيه.

إذا نظرت إلى الملخص فلن تجد شيئا زائدا، فكل شىء مهم. إن للكاتب الحرية فى كتابة سيناريو أطول، لكن الاستطراد المرغوب فى الفيلم الروائى الطويل قد يؤدى فى الفيلم القصير إلى فقدان اهتمام المتفرج. ومع ذلك فإن هناك عناصر فى القصة لم يتم استكشافها بعد. وعلى سبيل المثال، عند كتابة السيناريو الفعلى سوف نريد أن نتأكد من تطوير التشويق الكامن فى الخطوة ٧، عندما يدخل السجان إلى الحجرة، وكذلك التوتر المتصاعد فى صراع إيكاروس لكى يظل طائرا فى الفضاء فى الوقت الذى يحاول فيه الأب يائسا أن يصل إليه قبل أن يسقط فى الماء.

إن أى سيناريو عبارة عن سرد، وإحدى مهام أى سرد - أيا كان الوسيط الفنى- هى إثارة فضول المتفرج. كيف؟ بالطريقة التى أثبتت فاعليتها "بإثارة الأسئلة فى ذهنه، وتأجيل إجاباتها" كما يقول الروائى والناقد ديفيد لودج فى كتابه "فن الرواية". إن لودج يعتقد أن الأسئلة المثارة فى السرد هى "نوعان بشكل عام، الأول هو ما له علاقة بالسببية (من فعل هذا؟) والثانى ما له علاقة بالزمن (ماذا حدث بعد ذلك؟)، وكلاهما يظهران فى شكل خالص النقاء فى القصة البوليسية الكلاسيكية بالنسبة للنوع الأول، وقصة المغامرات بالنسبة للنوع الثانى".[٦]

والتحدى المحدد بالنسبة لكتاب السيناريوهات القصيرة هو أنه ليس هناك فى العادة وقت لتأسيس شخصية البطل وأزمته على نحو متمهل، أو لحكاية القصة. وهناك استثناءات لهذه "القاعدة" بالطبع، وبعضها أفلام أو فيديوهات كوميدية أو تجريبية.

وفى كل الحالات، فإن كنت مهتما بصنع الأفلام الروائية، فإن من المفيد أن تتعلم القواعد الأساسية قبل أن تنطلق.

عن الشخصية كسلوك اعتيادى

كما لاحظنا سابقا، فقد أشار أرسطو إلى الشخصية باعتبارها سلوكا اعتياديا، أنت ما تفعله فى العادة، ولن تتغير إلا إذا فعلت شيئا "لا" تفعله فى العادة، وهذا ما يصنع الدراما. وحتى تكتسب الشخصية مصداقية، فإن المتفرج يجب أن يرى حتى بشكل خاطف قدرة هذه الشخصية على أن تفعل ما هو غير عادى، عند نقطة ما من القصة

قبل أن تظهر هذه القدرة كاملة الوضوح. (لو كنت تريد أن تخلق شخصيات كارتونية فى عالم حقيقى وحى، فإن المصداقية بالنسبة للسلوك لن تكون بالغة الأهمية). وعلى سبيل المثال، فى الملخص السابق، يطيع إيكاروس فى العادة أباه دون اعتراض حتى وهو مقطب الجبين، حتى تأتى لحظة الطيران عندما يكتشف إيكاروس أن ديدالوس لم يعد هو الآمر الناهى، وأنه يستطيع أن يفعل ما يريد. إن سلوكه خارج نطاق المعتاد، فى عدم الاهتمام بتحذيرات ديدالوس، يصبح سلوكا مفهوما من جانبنا، لأنه قد سبق لنا أن شاهدنا بأنفسنا إشارات مبكرة على التمرد. وباستخدام تعبيرات كوكتو فإن المنطق قد "أثبت" صدقه لنا.

إنها "حركة الروح أو النفس" كما يسمى أرسطو الفعل الدرامى، الذى ينتج عنه سلوك الشخصية. وفى أى من الأشكال الدرامية، يجب التعبير عن الحياة الداخلية للشخصية من خلال ما تفعله، وبالكيفية التى تفعله بها. وفى السيناريو الجيد، فإن الحوار والفعل المادى ينبعان من الفعل الدرامى للشخصية (أو ما تريده أو تحتاجه الشخصية).

اقتباس آخر، عندما يكون ديدالوس بطلا

سوف نعمل الآن على نفس المادة السابقة (الأسطورة) ولكن بطريقة مختلفة تماما، مستخدمين ديدالوس كشخصية رئيسية. وسوف نجيب عن الأسئلة السبعة باختصار، كخطوة نحو كتابة الهيكل العظمى لملخص السيناريو، والذى سوف يكون هذه المرة بالتمثيل الحى، كفيلم واقعى يمتد ما بين ١٥ : ١٨ دقيقة، وتدور أحداثه فى زمن الحرب الأهلية الأمريكية. إن "الملخص" أداة مفيدة، يطلبها الكثير من المعلمين كخطوة أولى فى كتابة أى سيناريو، أو كنوع من بالون الاختبار. كما أنه مفيد أيضا فى المناقشة التى تدور فى الفصل الدراسى حول أحد أعمال الطلبة. وهو مستخدم على نطاق واسع فى الصناعة، ويُطلب عادة فى حال التقدم للحصول على منحة من مؤسسة ما، والكثير من الكتاب يفضلونه عن تتابع مشاهد القصة.

وإليك الأسئلة والإجابات:

من هو البطل؟ مارك ديدالوس، ضابط برتبة كولونيل فى جيش الاتحاد، وهو مهندس معمارى فى الحياة المدنية.

من هو أو ما هو الخصم؟ لقد قبض الكونفيدراليون على ديدالوس، وهو الآن سجين تحت حراسة مشددة، لذلك فإن السجن والسجانين هم الخصوم.

ما هو موقف البطل عند بداية السيناريو؟ الزمن هو عام ١٨٦٢، فى بدايات الحرب الأهلية. ديدالوس يعتقد أن آسريه لن يحتفظوا به مدة أطول فى المنزل الكبير العتيق الذين يتخذونه مقرا مؤقتا للقيادة العسكرية فى المنطقة، وأنهم سوف يرسلونه إلى معسكر أسرى الحرب. خلال ذلك فإنه يقوم بجمع ما يمكنه من المعلومات حول حركاتهم، خلال الساعات الطويلة التى يقضيها بالقرب من النافذة أو الباب.

شريكه فى الغرفة أعلى المنزل صبى ينتظر محاكمة عسكرية، وفى الأغلب حكما بالإعدام رميا بالرصاص، لأنه غرق فى النوم خلال نوبة حراسته.

ما هو الحدث أو المناسبة اللتان تقومان بدور العامل المساعد المحفز؟، يجرح ديدالوس يده فى الحافة الحادة للسوستة المعدنية لسريره، ويكتشف أن إحدى السوست قد انخلعت من مكانها. ينجح فى فكها ويبدأ فى صنع أداة منها.

ما هو الفعل الدرامى للبطل؟ أن يهرب إلى خطوط الجيش الاتحادى، بأى ثمن يكلفه، من خلال المعلومات التى جمعها.

ما هو الفعل الدرامى للخصم؟ أن يمنع هرب السجين، حتى بالقتل إذا استلزم الأمر.

هل لديك أية صور أو أفكار، حتى لو كانت غُفلا، عن الذروة؟ والنهاية؟ خلال هبوط الرجلين من فوق الجدار الخارجى العالى للمنزل، يمكن أن نسمع وقع أقدام تقترب فى الفناء. يفقد الصبى أعصابه ويتجمد فى مكانه. تكون الذروة عندما يكون على ديدالوس أن يقرر إهدار دقائق ثمينة فى الحديث إليه أو تركه. ويمكن أن تكون النهاية مع ديدالوس وهو يجرى فى اتجاه الغابة خلف المنزل، يبطئ وينظر خلفه ليرى رفيق زنزانته لا يزال متجمدا فى مكانه فوق الحائط. يتردد ديدالوس للحظة (هنا لقطة قريبة)، ثم يكمل طريقة فى ظلام الغابة.

كيف تم حل فعل البطل؟ إنه ينجح فى الهرب من السجن ومعه المعلومات، ونحن نعتقد أنه سوف يصل إلى خطوط جيش الاتحاديين.

والملخص التالى هو خلاصة هذه المعلومات فى فقرتين:

"إلى الجنوب من خط ميسون ديكسون، فى عام ١٨٦٢، الضابط فى الجيش الاتحادى مارك ديدالوس تم القبض عليه فى منزل عتيق يستخدم كإدارة عسكرية لجيش الكونفدراليين. إنه مصمم على الهرب والعودة إلى الخطوط الاتحادية وبحوزته معلومات مهمة قام بجمعها. إنه صانع ماهر، لذلك فإنه يصمم أداة من سوستة السرير ويبدأ فى فك إطار النافذة ذات القضبان.

لكن العقبة الكبرى أمام نجاحه فى الهرب ليست فى الحراس أو السجن، وإنما رفيق زنزانته، إنه شاب جنوبى مرتعد، ينتظر محاكمة عسكرية، وربما الإعدام، بسبب إغفائه خلال نوبة حراسة. إن فرصته الوحيدة للحياة هى أن يهرب مع ديدالوس، ويذعن له موافقا على فكرة الهرب. وفى الليل، يخلع ديدالوس والصبى قضبان النافذة، ويدليان حبلا مصنوعا من ملاءات السرير المجدولة فوق جانب المنزل. يهبط ديدالوس بسرعة وينتظر نزول الصبى الذى يبدأ فى الهبوط، لكنه يتجمد فى مكانه عندما يسمع وقع أقدام فى الفناء بالأسفل. يومىء ديدالوس له، لكن الصبى لا يستطيع الحركة. يختفى وقع الأقدام، ويبدأ ديدالوس فى الجرى نحو الغابة خلف المنزل، ويلتفت فى لحظة ما ليرى شبح الصبى متجمدا فوق الحائط. يتفوّه بلعنه، ويستمر فى الهرب".

إن هذا الملخص يحمل تشابها وثيقا مع عدد من الأفلام الروائية الطويلة من نمط أفلام الهروب، خاصة فيلم روبير بريسون "رجل يهرب"، وفيلم دون سيجيل "الهروب من ألكتراز" (يقول سيجيل إنه متأثر فيه إلى حد كبير بفيلم بريسون). ومع ذلك، فإن قصتنا متفردة بمكان وقوع الأحداث، وبالأزمة الخُلُقية المحددة التى يواجهها البطل خلال الهروب، وغموض النهاية. إن التحديات الرئيسية فى كتابة السيناريو هى: تطوير كل شخصية بما فيه الكفاية فى زمن قصير، واستكشاف العلاقة بين ديدالوس وإيكاروس.

الاقتباسات عن الأساطير والحواديت

بعض الاقتباسات المعاصرة عن الأساطير والحواديت، التى صنعها طلبة يعملون بشكل جماعى فى ورش أشرفت عليها بات كوبر المشاركة فى تأليف هذا الكتاب، تتضمن الآتى:

١- مراهقة فى معطف أحمر تمضى حاملة حقيبة مليئة بالبقالة إلى شقة جدتها، خلال شوارع مظلمة ملتوية فى مدينة مدمَّرة. الذئب هنا هو تاجر مخدرات يقف عند الناصية، لكن يتضح أن الفتاة ذات الرداء الأحمر ماكرة وقوية وتستطيع التغلب على المجرم بركلات محسوبة جيدا.

٢- جوديلوكس مغنٍّ موهوب مغمور، والدببة الثلاثة هم مجموعة من عازفى البوب الواعدين.

٣- إيكاروس لاعب انزلاق كفء لكنه متغطرس وطائش، وديدالوس هو مدربه.

٤- عن اقتباس من "ذو اللحية الزرقاء"، البطلة معلمة شابة تخطئ بالزواج من تاجر إطارات ناعم لكنه خطر، ويسكن فى الأحياء العشوائية.

وتميل الاقتباسات عن الحواديت خاصة ناحية الميلودراما، ويمكن أن يكون ذلك جانبا إيجابيا فى الاستمتاع بصنع سيناريو عنها.

الواجب التاسع: البحث عن أسطورة أو حدوتة لاقتباسها

قم بنفسك بشراء مجموعتين على الأقل من الأساطير والحواديت، قم باختيار حكاية منها تحب أن تعالجها. بعد تحديدها، انسخ صورتين ضوئيتين على الأقل لها، النسخة الأولى تبقى نظيفة، والأخرى لتكتب عليها ملحوظاتك أثناء إعدادك الملخص. بالإضافة إلى ذلك، قم بعمل نسخ ضوئية من أية مادة تثير اهتمامك، سواء كانت صورا أو مادة مكتوبة. عند هذه النقطة من الأفضل أن تكون لديك مادة كثيرة، لتستطيع اختيار ما يفيد منها كمعلومات تضيفها فى كتابتك للملخص.

ولأن مجموعات الأساطير والحواديت تهدف إلى القراء من الأطفال، فسوف تحتاج إلى القيام بالكثير من التعديلات- سواء بالتعقيد أو التبسيط- ليلائم فيلمك الجمهور

الذى تسعى إليه. ويمكن الاستعانة بالكتب المتخصصة فى مجال الحكايات الشعبية والأساطير.

إن تحديد الحدوتة أو الأسطورة الملائمة سوف يستغرق منك وقتا طويلا، لكن من المهم اختيار قصة تكون ذات معنى بالنسبة لك. وأن تستمتع وأنت تعمل عليها، كما أن من المهم أيضا عدم الاستعجال فى تنفيذ هذا الواجب.

الواجب العاشر: ابدأ

قم باختيار شخصية فى القصة تجذبك، الشخصية التى تتوحد معها بسرعة. وفى كتابة أى نوع من السرد- فيما عدا الفارس التهريجى والمحاكاة الساخرة، حيث من غير المهم التوحد مع الشخصية أو الشخصيات الرئيسية - فإن التوحد أهم كثيرا من مجرد موافقتك على الشخصية - إن المرء يتوحد فى العادة مع الشخصيات أو يجدها جذابة حتى لو لم يكن يوافق على تصرفاتها (مثل ريتشارد الثالث) - وعندما تنتهى من اختيار هذه الشخصية، اعتبرها البطل فى القصة. الآن فكر إذا ما كنت تفضل أن يحدث السيناريو فى الحاضر، أو فى فترة ماضية من التاريخ تجذب اهتمامك بشكل خاص، أو فى زمن أسطورى حيث دارت القصة أصلا. إن لم تستطع أن تقرر الآن، ليكن الزمن هو الزمن الأسطورى، على الأقل للمسودة الأولى.

فى الجزء التالى من الواجب، سوف تحتاج إلى قلمين أو ثلاثة من ألوان مختلفة. ضع علامات على إحدى الصور الضوئية تحدد الأحداث، والصور، والملحوظات عن الشخصيات أو المكان، وهى الملحوظات التى تبدو ضرورية للقصة التى تريد أن تحكيها. استخدم قلما من لون آخر، ضع علامات على المادة التى تعتقد أنك "ربما" سوف تستخدمها. وأخيرا، وبلون ثالث، ضع علامة على أى شىء يبدو ملغزا لكنه يثير اهتمامك.

الآن حان الوقت لكى تعود إلى الأسئلة السبعة التى جاءت فى القائمة فى بداية هذا الفصل، بالإضافة إلى إجاباتنا عنها. يجب أن تكون مستعدا الآن لمحاولة الإجابة عن الأسئلة من أجل مشروعك. اكتب بوضوح وبساطة بقدر ما تستطيع، إلا إذا كنت تخطط

لكتابة ملخص للقصة أكثر تفصيلا باعتباره المسودة الأولى للسيناريو، وفى هذه الحالة اكتب باستفاضة وراجع ونقح، كما فعلنا فى ملخص "طيران إيكاروس". وفى كل الحالات فإن عملية الأسئلة والأجوبة يمكن أن تستغرق منك وقتا أطول حتى إنك لن تستطيع بسرعة أن تكمل الكتابة الفعلية لملخص القصة، لكنها تستحق هذا الوقت. عندما تكمل الإجابات، قد يكون من المفيد أن تستمع لردود أفعال زملاء فصلك أو معلمك أو أصدقائك المهتمين. لكن من المهم بشكل خاص أن يكون الفعل الدرامى لشخصيتك الرئيسية واضحا ومفهوما بالنسبة للمتفرج كما هو بالنسبة لك.

الواجب الحادى عشر: كتابة ملخص القصة

خذ قلم رصاص وورقة، أو اذهب إلى الكمبيوتر، واكتب خطوات ملخصك، كعمود فقرى للقصة. راجع على الأقل مرتين قبل تسليمه أو عرضه على أحد، وأعط لنفسك وقتا كافيا بين كل مراجعة وأخرى لتبتعد قليلا عما كتبت. وبالنسبة لنقد من يقرأ الملخص، استمع وخذ ملحوظات، لكن لا تستخدم منها سوى المفيد للقصة.

ملحوظات

١- راست هيلز، "الكتابة بشكل عام وكتابة القصة القصيرة بشكل خاص"، (نيويورك: هافتون ميفلين، ١٩٧٧)، ص٤.

٢- أرسطو، "فن الشعر"، ص٦٢.

٣- المرجع السابق، ص ٧٢.

٤- المرجع السابق، ص٨٧.

٥- مقتبس عند جون برادى، "حرفة كاتب السيناريو"، (نيويورك: سايمون آند شوستر، ١٩٨١)، ص١١٥،١١٦.

٦- ديفيد لودج، "فن الرواية"، (نيويورك: فايكينج، ١٩٩٣).

الفصل السادس

كتابة سيناريو قصير أصلى
غير مقتبس عن عمل فنى آخر

"السرد هو أقرب الفنون إلى العمليات اليومية للعقل البشرى. إن الناس يجدون معنى حياتهم فى فكرة التتابع، والصراع، والصور المجازية، والمغزى الخُلُقى. ويؤمن الناس ويقررون الأحكام من خلال ثقتهم فى السرد، وأى شخص فى أى سن قادر على أن يحكى قصة حياته باعتباره مرجعا لها".

إى إل دوكتورو

الآن، وإذا كنت قد قمت بالتدريبات والواجبات فى الفصول السابقة بأمانة، فإنك تكون قد تعلمت- من بين ما تعلمت- كيف تكتب وتراجع وتنقح وصف الشخصية والمكان بالفورمات الخاص بالسيناريو، وكيف تستخدم الصوت من خارج الكادر لكى تخلق الطابع العام وتوحى بما يحدث خارج الشاشة، وكيف تبدأ فى تطوير الشخصية، وكيف تجمع وتشكل مادة من أجل سيناريو مقتبس، وكيف تقوم بعمل ملخص قصة لسيناريو قصير سوف تكتبه باستخدام تلك المادة.

فى الجزء التالى سوف نناقش الطرق التى يمكن الإفصاح بها عن الشخصية من خلال كلامها، والطرق التى يمكن أن يُستخدم بها الحديث لدفع الفعل الدرامى للشخصية إلى الأمام. وفى الكتابة الجيدة للسيناريو، يكون الحوار شكلا من أشكال السلوك مثله مثل أى فعل مادى آخر، كما أنه شكل من أشكال الفعل الدرامى.

(ملحوظة من المترجم: تعبير "صوت" مقصود به ما يميزها بشكل قوى، وما يعطيها طابعا خاصا بها).

سوف نورد هنا مشهدا آخر من فيلم "الحى الصينى". هناك شخصيتان تتحدثان فى المشهد، ولكل منهما طريقتها المختلفة فى الكلام. وإذا لم تكن قد رأيت الفيلم، أو قرأت أية مسودة من السيناريو، فإنك لن تعلم السياق، ولكنك سوف تستطيع أن تسمع صوتين مختلفين تماما، وأن تتابع ما يجرى بشكل عام.

يدور المشهد فى المكتب الخارجى من جناح جيك جيتيس. لقد اقتحم المكتب لتوّه على مساعديه، وحكى لهم نكتة بذيئة قبل أن يستطيعوا إيقافه، لأن هناك امرأة جميلة تقف وتراقبه. إنها تسأل جيتيس إذا ما كانا قد تقابلا من قبل، فيجيب بالنفى، قائلا إنه إذا كانا قد تقابلا فسوف يتذكر ذلك.

المرأة الشابة

هذا ما اعتقدته. أنا السيدة إيفيلين مولوراى- هل تدرى، زوجة السيد مولوراى؟

جيتيس مذهولا. يلقى نظرة على الجريدة.

جيتيس

ليس مولوراى هذا؟

إيفيلين

نعم، مولوراى هذا يا سيد جيتيس. ولأنك تتفق معى أننا لم نتقابل من قبل أبدا، فلا بد أنك تتفق معى أيضا أننى لم أكلفك بعمل أى شىء، خاصة التجسس على زوجى. إننى أرى أنك تحب الدعاية يا سيد جيتيس، وسوف تحصل عليها...

جيتيس

انتظرى لحظة يا سيدة مولوراى...

إنها تسير لتمر أمامه متجهمة نحو الباب. هو يوقفها.

جيتيس

(مستمرا فى الحديث)

... هناك بعض سوء الفهم هنا. ليس من المفيد أن تكونى خشنة معى...

إيفيلين تبتسم ابتسامة باردة.

إيفيلين

إننى لا أريد أن أكون خشنة مع أحد يا سيد جيتيس. محامىّ هو الذى يفعل ذلك.

إيفيلين تندفع نحو الباب وجيتيس فى أعقابها. هذه المرة يوقفه الرجل رمادى الشعر الذى خرج بدوره من المكتب فى أعقابه.

عند هذه النقطة الرجل رمادى الشعر يسلم جيتيس استدعاء قضائيا، ويشير إلى أنهم ينتظرون ردا من محامى جيتيس. إنه يتحدث بذوق، إنه مجرد محامٍ يقوم بعمله. ثم تخرج إيفيلين من الباب، وينتهى المشهد بينما يحدق جيتيس فى رزمة الورق الكثيفة.

سرعان ما يغير جيتيس من صوته المشاكس إلى صوت أكثر لطفا يستخدمه مع زبائنه من النساء خاصة الشابات. وعندما تهدده بالدعاية والفضيحة، فإنه يعود بشكل ما إلى طريقته المعتادة فى الحديث، لأنه يشعر بالصدمة. ("ليس من المفيد أن تكونى خشنة معى"). لكن صوت وطابع إيفيلين مولوراى يوحى بامرأة شابة متعلمة وثرية وجذابة تماما، ويبدو أنها معتادة على أن تتولى أمورها بنفسها. إن كلا منهما ينتمى إلى عالم مختلف تماما.

وإذا لم تكن تألف الطريقة التى يمكن أن تتحدث بها شخصية ما، فإن من الضرورى أن تقوم بالبحث الذى يقوم به الممثلون وكتاب السيناريو المحترفون: اذهب إلى مكان حيث قد تجد مثل هذا الشخص، وأنصت جيدا للمحادثة التى تدور حولك. وفى السيناريو القصير "السيدة فى الانتظار"، هناك صوتان مختلفان تماما، وأصيلان، لكل من سكارليت والآنسة بيتش، وهذان الصوتان نتيجة بحث متأنٍ من جانب من كتب السيناريو.

ومع ذلك فإننا سوف نجد العديد من الأصوات المتاحة لنا، أصوات أفراد العائلة، والأصدقاء، والأشخاص الذين ذهبنا معهم إلى المدرسة، أو لعبنا معهم، أو شاركناهم العمل. وتقييم هذه المادة هو الخطوة الأولى فى اكتشاف كيف تكتب حوارا ناجحا.

التدريب٩: مقابلة

أنت الآن سوف تُجرِى مقابلة متخيلة وودودة مع شخص ما تعرفه، أو سبقت لك معرفته، بما فيه الكفاية لكى تكون لديك فكرة جيدة عن الطريقة التى يُمضى بها يوم الإجازة. لا تقم باختيار أى شخص تعيش معه أو تشاركه علاقة، أو أى شخص قد يكون غير مرتاح لأن تُجرى معه مقابلة. أغلق عينيك وتخيل هذا الشخص فى غرفة يكون فيها مسترخيا وهو يتحدث إليك. قم فى خيالك بأن تشرح له أن هذه المقابلة ليست إلا تدريبا على الكتابة سوف يظل فيه اسم الشخص غير معروف للقارئ (كما يجب أن يكون الأمر).

سوف تعطى سؤالا لطيفا فى البداية، وسؤالا آخر احتياطيا فى حالة إذا اما استمر الشخص فى الصمت حوالى عشر ثوانٍ، وأية مدة أقل من ذلك سوف نعتبرها مجرد توقف للتفكير، فتلك التوقفات– مع همهمة، أو ابتسامة، أو ضحكة، أو إيماءة– يجب وضعها فى الاعتبار، فهى فى الأغلب تفصح عن الشخصية ربما أكثر من الكلام.

تذكَّر أن هدفك من القيام بهذا التدريب هو أن تنصت لمن تجرى معه المقابلة، وليس أن تتحكم فى المقابلة التى يجب أن تمضى على حريتها. حاول أن تتفادى المقاطعة بأن ترد على ما يقال، قم بالرد فقط بهمهمات تشجع الشخص على الاستمرار، وإذا تعثر الحوار امض إلى السؤال الاحتياطى الذى قد يقود إلى تدفق مفاجئ فى الكلام. إذا كنت كثير التشكك، فكر فى كل الأصوات التى تدور فى رأسك فى أى يوم مفترض، وفكر فى الطريقة التى يقوم بها الممثلون لخلق الشخصية، وفكر فى الطريقة التى تحدثت بها إلى نفسك كطفل، ثم اطرح عنك شكَّك واستمر فى العمل.

هاك السؤال الأول: كيف تقضى يوم إجازتك؟ (أو كيف تقضى أيام الجمعة مثلا؟).

والسؤال الاحتياطى: إذا استطعت أن تفعل شيئا فى هذا اليوم، ماذا سوف يكون هذا الشيء؟

حدد لنفسك وقتا وابدأ. فى نهاية العشر دقائق توقف عن الكتابة واقرأ التدريب. هل استطعت الإمساك بصوت هذا الشخص؟ والطريقة التى يتصرف بها عندما يتحدث إليك عن نفسه؟ إذا لم يتحقق ذلك، فإن الأمر يستحق اختيار شخص آخر والمحاولة

مرة أخرى. عندما تبدأ- كما سوف تفعل بعد فترة وجيزة- فى كتابة سيناريو قصير أصلى (غير مقتبس)، فإن هذا التدريب سوف يكون أداة مفيدة فى استكشاف خلفيات شخصياتك.

الحوار باعتباره عرضا للشخصيات والحبكة

لقد ناقشنا فى الفصل الرابع كيف أن قسم العرض كان متضمنا فى الصفحة الأولى من سيناريو "ثيلما ولويز". إننا عندما نقرأ السيناريو أو نشاهد الفيلم للمرة الأولى، نندمج تماما مع المرأتين، ماذا تفعلان وتقولان، كما أننا بشكل غير واعٍ نكون قد عرفنا المعلومات الأساسية عن كل منهما بطريقة شديدة البراعة.

وعادة ما يميل كتاب السيناريو المبتدئون إلى حشر المعلومات فى كلام شخصياتهم، سواء كانت معلومات ضرورية أو غير ضرورية. إن ما هو ضرورى - وهو فى الفيلم القصير يجب أن يكون قليلا- يمكن التعبير عنه من خلال السلوك والتصرفات، أو من خلال الحوار الذى يجب أن يكون هدفه الرئيسى هو دفع الفعل الدرامى إلى الأمام، كما فى الجزء الذى اقتطفناه من "ثيلما ولويز".

سوف نورد هنا مشهدا من سيناريو "خطابات الموتى لا تموت"، ومنه نعرف الشخصية الرئيسية بطريقة "طبيعية" تماما، بدون تعمد لإعطاء معلومات. إننا نرى- دون أن يقال لنا- أن البطل يتمتع بالبراءة والسلبية (إنه عاشق فى صمت منذ عامين!)، وأنه يملك نوعا من العناد يجعله يقاوم نصائح زميله الذى يميل للاقتحام. إن تشاك (الزميل) يعرض على توماس (بطلنا) قميص نوم مبهرجا اشتراه لصديقته، ويسأل توماس ماذا سوف يهدى "سيدته العجوز"، يتلعثم توماس قائلا إنها تستحق ما هو أكثر مما يستطيع أن يعطيها.

تشاك

لا تزال لم تتحدث إليها، هه؟

توماس

ليس بعد.

تشاك يواجه توماس.

تشاك

يا فابر، يجب عليك أن تمسك الثور من قرنيه.

تشاك يكرمش الخطاب الذى يحمله فى يده ويصنع منه كرة.

تشاك

موضوع هذا الحبيب السرى كما فى أغنيات ستيفى واندر استمر أطول من اللازم.

توماس

لا يزال الوقت مبكرا على أن أتحدث.

تشاك

لقد مرت سنتان! إنها تكتب إلى زوجها الميت بحق الله، إنك لن تقول لى إنها لا تحتاج صديقا.

توماس

إننى لا أريد أن أدفع الأمور دفعا.

الحوار كفعل درامى: النص، والنص الفرعى (ما بين السطور)، والسياق

فى الفن، كما فى الحياة، يجب أن نرى الإيماءات ونسمع الكلمات فى سياق لكى نفهم معناها فهما كاملا. قد يقول قائل: "ادخل وأغلق الباب وراءك"، بطريقة تتضمن الحاجة للخصوصية، أو توصى بأن هناك أشياء رائعة سوف تحدث، أو حتى بطريقة فيها تهديد بدنى. إنك لكى تفهم المعنى المتضمن بين السطور فى جملة حوار أو إيماءة فى أى سيناريو (باعتباره نصا)، فإنك يجب أن تضع الجملة أو الإيماءة فى سياقها الصحيح، وتفحصهما فى علاقتهما بالأحداث أو الظروف المحيطة بهما. ومرة أخرى، فى الفن كما فى الحياة، قد لا يعنى الناس ما يقولون، أو قد يقولون ما لا يعنون، ولأسباب عديدة بعضها معقول والآخر غير منطقى، فإننا نختار أحيانا أن نعبر عن أنفسنا بشكل غير مباشر، ونستخدم نغمة لصوتنا وتأكيدا لإيماءاتنا تعطيان المعنى

الحقيقى الذى نقصده. وعلى سبيل المثال فى جملة "ادخل وأغلق الباب وراءك"، قد يكون رد فعلك لها هو أن تصفق الباب بشدة، أو ببطء شديد، أو بعناية مبالغ فيها، وكل رد فعل يتضمن معنى خفيا.

ومن بين المتع التى نحصل عليها من الفرجة على أفلام روائية من الطبقة الراقية، المتعة غير الواعية فى فك شفرة المعانى المتضمنة وغير المصرح بها، بالإضافة إلى المتعة الواعية فى إدراك التوتر بين النص وما يتضمنه من معانٍ تحت السطح.

التدريب١٠: الحوار كفعل

اكتب الحوار الآتى، فى شكل فورمات السيناريو أو بدونه حسب اختيارك. بمجرد أن تكون لديك سطور حوار على الورقة، ابدأ فى كتابة مزيد من السطور، أو الأفعال المادية للشخصيات، بأسرع ما تستطيع، دون أن تهتم كثيرا بعرض الشخصيات أو إذا ما كان ما كتبته منطقيا وله معنى واضح. اكتب لمدة عشر دقائق ثم توقف.

أ

ماذا سوف تفعل بشأن هذا الموضوع؟

ب

لا أدرى.

أ

طيب، لا بد أن نفعل شيئا.

وقفة.

ب

لماذا؟

بعد ذلك مباشرة، اسأل شخصياتك الأسئلة من تدريب٢، واكتب الإجابات. إن هذه الإجابات هى التى سوف تؤسس سياق مشهدك. عندما تنتهى من الإجابة عن الأسئلة،

ضع كل شيء جانبا للمدة المعتادة - ٢٤ ساعة. لقد كتب الروائى وكاتب السيناريو ريموند شاندلر فى مقال عن كتابة هوليوود بأن "تحدى كتابة السيناريو هو أن تقول الكثير بأقل ما يمكن، ثم تشطب على نصف هذا القليل فيظل ما كتبت محتفظا بالتمهل والحركة الطبيعية. إن هذا التكنيك يتطلب التجربة والحذف".[١]

وإذا كان ذلك صحيحا بالنسبة لكتابة السيناريو بشكل عام، فإنه صحيح بشكل خاص بالنسبة لسيناريو حوار الفيلم القصير. ومن أجل توضيح عملية "قول الكثير بأقل ما يمكن"، إليك المشهد الافتتاحى من سيناريو قصير كتبته بات كوبر، التى اشتركت فى تأليف هذا الكتاب، وذلك فى المسودة الأولى ثم بعد التنقيح. اسم السيناريو هو "هروب آنى"، والبطلة طفلة فى السابعة من عمرها، ووالداها على وشك الطلاق.[٢] وطوال المشهد الذى تنزل فيه العناوين- قبل بداية المشهد الافتتاحى- نظل نسمع أصواتا مكتومة لرجل وامرأة يتشاجران.

ظهور تدريجى:

داخلى. غرفة الطعام. نهار

غرفة مريحة فى منزل عتيق: مستنسخات من لوحات، ونباتات معلقة، ومائدة كبيرة مستديرة ذات مفرش مخطط. كريستين وديفيد زوجان فى أواخر الثلاثينيات، يجلسان على المائدة يواجه أحدهما الآخر.

كريستين

إذن... متى سنقول لها؟

ديفيد

قررى أنت.

كريستين

لا أدرى... لا أدرى...

ديفيد

لكن بسرعة، يجب أن يكون بسرعة.

كريستين

طيب قل لها أنت إذن.

وقفة قصيرة.

ديفيد

عندى اجتماعات طوال الأسبوع...

صمت.

اسمعى يا كريستين، إننى أعتقد بأمانة أن من الأفضل أن تخبريها أنت.

كريستين

لقد اتفقنا أن نخبرها معا.

الكاميرا تتحرك أمام المائدة ثم إلى أسفل حيث ثنية المفرش. فى تلك المساحة نرى الفتاة الصغيرة تحدق. إنها آنى. بينما نراقبها، تختفى هى فى الظلام أسفل المائدة. نعود مرة أخرى إلى كريستين وديفيد.

ديفيد

إذن لا بد من الانتظار.

وقفة.

كريستين

إنك لا تهتم بها مطلقا، هل تهتم بها حقا؟

ديفيد

هذا غير صحيح. (وقفة). إنك تعلمين أن هذا غير صحيح. (وقفة). سوف نخبرها فى عطلة نهاية الأسبوع.

كريستين

كويس.

ديفيد يدفع بكرسيه إلى الخلف ويقوم من على المائدة.

كريستين

إنه ليس خطأها فى نهاية المطاف.

نتوقف عند كريستين وهو تراقبه يذهب. بعد لحظة تقوم بدورها من على المائدة وتخرج.

قطع إلى آنى تحت المائدة.

عندما يحين وقت المراجعة، كانت الكاتبة واعية بعاملين مهمين قبل أن تبدأ: الأول أن تلك بداية أطول من اللازم بالنسبة لفيلم من سبع أو ثمان دقائق، والثانى هو إمكانية زيادة التوتر بين الوالدين إذا استخدمت بعض سطور الحوار لتضمين معانٍ غير صريحة، معانٍ متضمنة لكنها غير منطوقة. وإليك التنقيح مع منطق إجراء التغييرات:

نفس المشهد بعد التنقيح

(وصف الغرفة والشخصيات يبقى كما هو).

كريستين

إذن، متى سنقول لها؟

ديفيد

قررى أنت.

كريستين

لا أدرى... لا أدرى...

ديفيد

لكن بسرعة، يجب أن يكون بسرعة.

كريستين

طيب قل لها أنت.

ديفيد

لكن عندى اجتماعات طوال الأسبوع.

وقفة.

كريستين

ألغ الاجتماعات.

ديفيد

بالله عليك يا كريستين...

كريستين

لقد اتفقنا أن نخبرها معا.

وقفة.

ديفيد

الجمعة صباحا إذن.

كريستين

الجمعة صباحا كويس يا ديفيد.

ينهض ويخرج مسرعا من الغرفة بينما تحدق فيه كريستين وهو يخرج. بعد لحظة تتنهد وتعبر من أمام الكاميرا لتخرج بدورها. الكاميرا تتحرك إلى أسفل مفرش المائدة حيث فتاة صغيرة فى السابعة من عمرها تتلصص من تحت المائدة. إنها آنى. إنها تتعقب أمها بنظرها للحظة، ثم تتراجع إلى الظلام.

المبررات المنطقية وراء التغييرات

الفعل الداخلى لدى الأب هو حث الأم على أن تخبر الطفلة بشأن طلاقهما دون أن يضطر إلى أن يكون موجودا، بينما الفعل الداخلى لدى الأم هو الإصرار على أن يخبرا

الطفلة معا. إن سطر حواره: "إننى أعتقد بأمانة أن من الأفضل أن تخبريها أنت" هو نوع من التوسل الذى يخفيه بقوله: "عندى اجتماعات طوال الأسبوع". وردها: "ألغ الاجتماعات" أقوى بكثير من اتهامها له بأنه لا يهتم بابنته، وهذا يتضمن أنه لو كان يهتم بها حقا فإنه سوف يفعل ما هو ضرورى لكن يشارك فى إخبارها. هناك سطور أخرى تم حذفها لأسباب مشابهة، ولجعل الصراع بين الأب والأم أقوى وأكثر دلالة على ما هو خطأ فى علاقة زواجهما.

لقد كان هدف الكاتبة طوال عملية التنقيح هو التأكيد على الصراع بين الزوجين، وذلك بضغط اللغة واختصارها، مما يزيد التوتر بسبب إخفائهما غضبهما بدلا من التصريح به. كما كانت الكاتبة تريد أن توحى بأن هذا النوع من الصراع معتاد بينهما، وإن كان يتعلق بمسألة محددة فى هذا الموقف. (إن ذلك جميعه سوف يؤسس للظروف التى سوف تهرب فيها آنى).

يجب عليك أن تلاحظ أن الوقفة قبل ظهور رد الفعل تشير إلى نوع من الصراع أو الجدل فيما يخص الشخصية التى سوف تقوم برد الفعل، والوقفة داخل الكلام تدل على نوع من الصراع أو الجدل من جانب الشخصية التى تتكلم.

وعند إعادة التفكير فى بناء المشهد، فإنه يبدو من الأفضل تحاشى انقطاع تبادل الحوار بينهما، لأن حذف المقاطعة أثناء الكلام زاد من التوتر بينهما، وتأجيل اكتشاف المتفرج لوجود آنى تحت المائدة حتى اللحظة الأخيرة جعل هذا الاكتشاف أكثر تأثيرا.

الواجب الثانى عشر: مراجعة وتنقيح الحوار الذى كتبته

اقرأ إجاباتك عن الأسئلة السبعة فى التدريب٢ حول المشهد الحوارى، ثم حول المشهد نفسه. حاول أن تتخيل ما يدور بين الشخصيات، وما هو الفعل الداخلى (أو الدرامى) لكل منها، أو ما يبدو أنه هذا الفعل، وإن لم يكن الفعل واضحا قرر ما هى الأفعال التى سوف تجعل المشهد ينجح كما كنت تريد. (السطور الأربعة الأولى التى أعطيناها المقصود بها هو الإيحاء بالصراع). إذا أردت أن تطيل المشهد وتمتد به، قم بذلك الآن.

فكر فى أى تغييرات أخرى تريد أن تقوم بها، وأعد كتابة المشهد فى فورمات السيناريو.

الرجوع إلى الوراء من أجل التقدم إلى الأمام

لقد وُضعت الواجبات والتدريبات فى القسم الأول من الكتاب من أجل تشجيع الرسائل التى تنبع من اللاوعى، وتنتج مادة قصصية محددة وأصيلة، وليس نسخا ميتة عن نسخ مقتبسة عن أعمال فنية متواضعة. إنك عندما تكتب سيناريو قصيرا أصليا تستخدم كل المهارات التى تعلمتها حتى الآن، لذلك فإن من المفيد عند هذه النقطة أن تأخذ نصف ساعة لكى تلقى نظرة هادئة على الواجبات التى أديتها بالترتيب الذى كتبتها به. لاحظ نوع المادة التى اخترت الكتابة عنها، والطابع أو النغمة اللذين تكتب بهما عادة. هل تميل إلى الدراما؟ أم إلى الميلودراما؟ أم الفكاهة؟ هل تميل إلى معالجة شخصياتك برهافة؟ أم على نحو خشن وعام؟ وهكذا.

تلك معلومة حول الطريقة التى ترى بها العالم، وحول أسلوبك فى الكتابة، معلومة ينبغى أن تفيدك كثيرا وأنت تتقدم فى كتابة سيناريو قصير.

التدريب ١١: كتابة خطاب

دع أولا عقلك ينطلق بحرية، وحاول أن تتذكر حادثين أو ثلاثة من الحوادث المؤلمة من ماضيك كنت فيها البطل. خذ بضع لحظات لتتأمل كل حادثة، واترك جانبا الذكريات التى لا تزال "تعمل" فى ذهنك، وقم باختيار الذكريات التى لا تستدعى الآن مشاعر غير مريحة، حتى لو كان هذا الاختيار بشكل عشوائى أو اعتباطى.

ثم تخيل أنك على وشك كتابة خطاب تصف- وربما تشرح فيه - الحادثة بالتفصيل (أو بالتفصيل بقدر ما تتذكر، إن الكتابة عن الماضى دون رقيب يثير الذاكرة بدرجة مدهشة). قم باختيار شخص تثق فيه- صديق، قريب، أو حتى شخص متخيل- سوف ينصت إليك بتعاطف ودون أحكام من أى نوع، إنه من نوع الحلفاء الذى يدافع عنك حتى أمام نفسك.

ثم حدد لنفسك ١٥دقيقة، وإذا انتهيت من الكتابة قبل ذلك، راجع خطابك لترى إذا ما كنت قد نسيت شيئا. أما إذا لم تكن انتهيت من وصف الحدث قبل مضى الوقت، فاستمر حتى تكمل ما تكتب. اطوِ الخطاب واتركه فى مكان آمن لعدة أيام على الأقل. ولأن الخطاب مادة خام من نوع شديد الخصوصية، فلا يجب أن يراه أحد آخر.

الواجب الثالث عشر: أن تبدأ (من جديد)

فى هذا الواجب سوف تتبع المراحل التى شرحناها من قبل حول المادة التى سوف تقتبسها، وقمت بجمعها من الأساطير والحواديت، وإعدادها للاقتباس لبناء درامى الملخص سيناريو: أولا اصنع عدة صور ضوئية من خطابك، ثم ضع علامات بالألوان على ما يأتى: (١) الحوادث والصور والملحوظات حول الشخصيات أو المكان، والتى تبدو مهمة، بما فى ذلك وصف أفكار أو المشاعر الشخصية الرئيسية حيثما كانت مهمة، (٢) أية مادة أخرى يحتمل أن تستخدمها، (٣) كل ما يبدو ملغزا لكنه جاذب للاهتمام. تأمل كل ذلك وراجعه، وإذا كان ذلك ضروريا فنقحه فى النسخة الثانية.

لقد قال الكاتب المسرحى أوسكار وايلد ذات مرة إن حياة المرء الحقيقية ليست فى العادة حياته التى يتحكم فيها. إن ذلك ينطبق على أحلام اليقظة، وعلى الفنانين الذين تنكشف "حياتهم الحقيقية" فى أعمالهم الفنية فقط. وعلى سبيل المثال فإن الكاتب والمخرج جان كوكتو عانى كثيرا من تشوه وآلام جلده، وفى الأغلب أن ذلك كان السبب وراء تعاطفه العميق مع شخصية "الوحش" فى فيلمه "الجميلة والوحش" (١٩٤٥)، وهو ما ساعد على تجسيد الوحش وآلامه فى كتابة السيناريو والأداء التمثيلى، لذلك فإن الفيلم لا يزال أصيلا فى تحريكه مشاعر المتفرجين الآن مثلما كان منذ ما يزيد على ستين عاما.

تذكر أن ذلك يمثل شذرة من السيرة الذاتية فى طريقها إلى أن تصبح متخيلة أو روائية، لذلك غيِّر فى الشخصيات والأحداث كما تريد، ما دامت هذه التغييرات لا تهدم مصداقية القصة. إن تغيير الشخصية الرئيسية من رجل إلى امرأة أو العكس، أو تغيير أماكن الأحداث، أو حتى الفترة الزمنية التى تدور فيها، قد يخلق مسافة كافية بينك

وبين المادة الأصلية بما يكفل تدفق الكتابة بسهولة. الآن اسأل نفسك الأسئلة التى سألناها حول أسطورة إيكاروس وديدالوس، حيث حصلنا على مجموعتين مختلفتين تماما من الإجابات- الأولى كان إيكاروس هو البطل فيها وتدور فى زمن أسطورى، والثانية من بطولة ديدالوس فى زمن الحرب الأهلية الأمريكية. من هو بطلك؟ (اختر اسما خياليا دائما). من هو أو ما هو الخصم؟ ما هو موقف البطل عند بداية السيناريو؟ (يجب كتابة ذلك بشكل موضوعى بقدر الإمكان). ما هو الحدث أو المناسبة التى تشكل العامل المحفز المساعد؟ ما هو الفعل الدرامى للبطل؟ هل لديك أية صور أو أفكار عن الذروة؟ وعن النهاية؟

الآن سوف تكون فكرة جيدة أن تستخدم بعض أو كل التدريبات التى قدمناها فى الفصول السابقة. إن ما سوف تكتبه هو عمل متخيل يعتمد على جزء من سيرتك الذاتية: الناس الذين وردوا فى خطابك يمكن أن يتحولوا إلى شخصيات، والغرف والمناظر الطبيعية تتحول إلى مواقع الأحداث.

وبعد أن تؤدى التدريبات التالية، إذا وجدت أن ذلك يثير القلق بأى شكل، يجب أن تتقبل أن المادة لم تنضج بعد بواسطة لاوعيك، وأنها لا تزال "حية" بحيث تستعصى على استخدامها كأساس لسيناريو. ومن خبرتنا فإن محاولة إرغام هذه المادة على المرونة بقوة الإرادة لا يفيد فى هذه الأحوال، وفى الأغلب فإنها سوف تؤدى إلى أزمة إبداع فى الكتابة. من الأفضل أن تدع هذه المادة جانبا، وتختار حادثة أخرى، وتبدأ من جديد. إن المهم هو أن ينتهى بك الأمر وأنت تكتب (أو تتلاعب بـ) مادة تستمتع بها.

التدريب١٢ والتدريب١٣: استخدام الصور البصرية (مرة أخرى)

يستغرق التدريب١٢ مدة ١٠ دقائق. تخيل هواية تُمارس داخل المنزل، أو نشاطا محببا لشخصيتك الرئيسية ليمارسه فى أى وقت تسنح له الفرصة. أغلق عينيك وتخيل صورة المكان. ثم اكتب الآتى واضعا اسم الشخصية مكان س: ليل. الريح تعصف بالخارج. يجلس (أو يقف) س عند طاولة وهو يعمل على شىء ما، منهمكا تماما فيما يفعل. تمر لحظة طويلة. ص يفتح الباب دون أن يطرق عليه طالبا الدخول.

أمامك ١٠دقائق لكى تصف للكاميرا ما يقوم به س، وكيف يقوم به، وماذا يحدث عندما يدخل ص إلى الغرفة. إذا بدأت الشخصيات حوارا فليكن، لكن كن متأكدا من أن العناصر البصرية هى التى تكتسب الأهمية فى تجسيد المشهد.

إذا كنت لا تزال تكتب بعد نهاية العشر دقائق، خاصة إذا كان الوصف يتحول إلى مشهد كامل، استمر حتى تنتهى من العمل أو لا تجد ما تكتبه.

الآن وبالنسبة للتدريب١٣، اكتب بسرعة الإجابات عن الأسئلة المألوفة حول شخصياتك: من أنت؟ أين أنت؟ ماذا ترتدى؟ لماذا أنت هنا؟ ماذا تريد فى هذه اللحظة؟ ما هو الوقت الآن؟ فى أى فصل من فصول السنة؟ فى أى عام؟ بالإضافة إلى هبوب الرياح ما هى حالة الجو؟ خذ استراحة، قصيرة أو طويلة، ثم تابع التدريبين التاليين.

التدريب١٤ والتدريب١٥: مزيد من الاستكشافات

للتدريب١٤ فكر فى مكان مناسب تضع فيه شخصيتك الرئيسية التى سوف أطلق عليها س وتطلق أنت عليها اسمها، اكتب فقرة قصيرة تصفها فيها. عندما تنتهى من ذلك، دع الشخصية تسير أو تجرى أو تقفز فى الكادر وراقب ما يحدث. عند أى نقطة دع شخصية أخرى تدخل إلى الكادر، وراقب ما يحدث عندئذ. توقف خلال ١٠دقائق من بداية التدريب، إلا إذا وجدت نفسك تكتب مشهدا قد تستطيع استخدامه فى السيناريو الخاص بك، فى تلك الحالة استمر.

وبالنسبة للتدريب١٥، ارجع إلى قائمتك الخاصة بالأصوات المفضلة القادمة من خارج الكادر، وحاول أن تجد من بينها صوتا أو اثنين يمكن أن يضيفا طابعا أو جوا أو حتى مضمونا مهما سواء للمشهد الداخلى أو الخارجى.

الواجب الرابع عشر: كتابة ملخص قصة للسيناريو الخاص بك

قم أولا بإعادة قراءة اقتراحات كتابة ملخص القصة فى الفصل السابق. وباستخدام نتائج التدريبات الأخيرة، والنسخة الضوئية من خطابك التى تحمل علامات، اصنع ملخصا عبارة عن هيكل عظمى للسيناريو، ليس أكثر من صفحة. دعه جانبا ليوم أو اثنين بينما تتأمل مشاعرك- النغمة التى تريد أن تعبر عنها المادة التى كتبتها. عندما

تكون مستعدا، راجع الملخص لترى إذا ما كنت قد تقدمت خطوة إلى الأمام فى إدخال الشخصية فى موقفه (ربما من خلال أحد التدريبات)، وإذا ما كنت أدخلت عاملا محفزا مساعدا، وقدمت نوعا ما من النهاية، حتى لو لم تكن تعتبرها حتى الآن هى النهاية الصحيحة. غيّر ترتيب المشاهد إذا كان ذلك ضروريا. ثم اكتب ملخصا قصته أكثر تفصيلا حيث معظم "الخطوات"، أو الوصف ذو الأرقام الذى يصف مراحل الحدث، يشير إلى مشهد درامى كامل. تذكر أن تستخدم الزمن المضارع فى السيناريو، والأهم هو أن تجعلنا قادرين على الوصول إلى شخصياتك وأفكارها ومشاعرها، من خلال أفعالها وردود أفعالها.

عند هذه النقطة، تكون قراءة ومناقشة الملخص- سواء فى الفصل أو مع أصدقاء ذوى معرفة- مفيدتين، وذلك قبل أن تستمر فى كتابة السيناريو. خذ ملحوظات عن أية أفكار أو انتقادات قد تكون مفيدة؛ لأن من السهل نسيان تلك التعليقات. إننا نقترح ألاّ تعيد كتابة الملخص إلا إذا كان ذلك ضروريا تماما، وبدلا من ذلك امض إلى المسودة الأولى للسيناريو.

الواجب الخامس عشر: كتابة مسودة أولى

ارجع إلى الأمثلة أو إلى السيناريوهات القصيرة فى الملحق ب لتعرف الفورمات الملائم. احتفظ بملف التدريبات والواجبات قريبا منك، وملخص القصة تحت يدك، وابدأ الكتابة. تذكر أن المسودة الأولى لأى سيناريو هى استكشاف، فالمهم هو أن تضع القصة على الورق حتى يكون لديك شىء تراجعه وتنقحه. إذا وجدت أن من الصعب عليك العمل فى المنزل، اذهب إلى مقهى، وإذا كانت الكتابة على الكومبيوتر مرهقة استخدم الورق والقلم. إذا وجدت الكتابة غير مثيرة للاهتمام، خذ فترات راحة تمتد ١٠ دقائق بين مرحلة وأخرى.

دع هذه المسودة الأولى جانبا لمدة أسبوع إذا كان ذلك ممكنا، قبل أن تمضى إلى الفصل القادم الذى سوف يكون عن المراجعة والتنقيح. إننا نقترح بقوة أن تتبع ما يفعله المحترفون ولا تعرض المسودة الأولى الشخصية جدا على أى شخص طلبا للتعليق أو النقد حتى تقوم بالعمل عليها أكثر، كما هو مقترح أيضا فى الفصل السابع.

ملحوظات

١- ريموند شاندلر: مقدمة لكتاب "ريموند شاندلر يتحدث"، تجميع دوروثى جاردنر (بوسطن: هافتون ميفلين، ١٩٦٢).

٢ - بات كوبر، "هروب آنى، سيناريو غير منشور، ١٩٩٣.

الفصل السابع

عن التنقيح والمراجعة: المادة والأسلوب

"المسودة الأولى هدفها هو أن تعلم عن ماذا يدور كتابك أو قصتك. والمراجعة والتنقيح هما أن تعمل من خلال هذه المعرفة لكى توسع أو تطور فكرة، وتعيد تشكيلها. إن المسودة الأولى هى الأكثر غموضا وعدم يقين... وفيها تحتاج إلى الشجاعة والقدرة على قبول غير المكتمل حتى يصبح أفضل".[١]

بيرنارد هالامود

ما هى المسودة؟ لأغراض هذا الكتاب، فإن المسودة هى نسخة قابلة لإعادة الكتابة من السيناريو. وخلال عملك فى المسودات الأولى حاول أن تتفادى صقل الفقرات الطويلة من الحوار أو المونولوجات، بدلا من أن تحذفها. سوف ندرس الطرق لتفتيح الحوار ولكن بعد أن ندرس إعادة كتابة المسودة الثانية، ويكفى الآن لك أن تراجع أجزاء الحوار باعتبارها عرضا للشخصيات والأحداث، وباعتبارها فعلا دراميا كما فى الفصل السادس.

يتحدث الكاتب والمخرج العظيم إنجمار بيرجمان عن الكتابة وإعادة الكتابة فى مقابلة خلال الثمانينيات:

"الصور الأولى تكون فى العادة سرية ومختفية وراء أستار وليست مفهومة إلا بشكل يسير، وإننى بالفعل لا أدرى ماذا تريد هذه الصور أن تخبرنى. لكننى لا أتوقف عند هذه النقطة، إننى أستمر لأننى أريد الوضوح. إن لدى احتياجا مهما للتواصل. إننى أحاول طوال الوقت أن أجسد ما فى ذهنى ومخيلتى وأن أفك اشتباكه حتى يصبح مفهوما".

وبالنسبة لبعض الكتاب فإن المراجعة والتنقيح أكثر متعة من كتابة المسودة الأولى، بينما هى بالنسبة لآخرين عملية بطيئة ومؤلمة. ونحن نهدف إلى التقليل من هذا الألم وزيادة المتعة، بأن نقترح عليك القيام بالخطوات التالية.

الواجب السادس عشر: نحو مسودة ثانية

قبل كل شىء، سوف تحتاج أن تصنع عدة نسخ من السيناريو الخاص بك. وإذا كان من الممكن أن تقوم بالعمل الآتى على الكومبيوتر مباشرة، فإن استخدام النسخة الورقية عند هذه المرحلة قد يساعدك على أن تفصل نفسك عن المادة الخام.

١- اعثر على مكان حيث يمكنك أن تقرأ السيناريو لنفسك بصوت عالٍ وبدون أن يقاطعك أحد. يجب أن يتم ذلك بإيقاع وارتفاع صوت معتدلين، فالغمغمة سوف تقلل من تحقيق هدف التدريب. ومن المهم عند القراءة ألاَّ تقوم بالتقييم والحكم، تابع فقط القصة وهى تمضى. بعد القراءة الأولى، خذ بضع دقائق للتأمل قبل القراءة الثانية، التى سوف تجريها هذه المرة مستخدما القلم فى يدك. اقرأ بصوت عالٍ وبسرعة الكلام العادى، واضعا علامة على السطور أو الأجزاء التى تبدو مضطربة أو غير ضرورية، وكذلك التى تدعوك إلى مزيد من الاستكشاف.

٢- والآن اسأل نفسك الأسئلة المهمة التالية:

أ- هل من الممكن أن تكون القصة أفضل إذا كانت شخصية مختلفة هى البطل؟ وإذا كان الأمر كذلك من هى هذه الشخصية؟

ب- هل العامل المحفز المساعد كافٍ لكى يخلق احتياجا حقيقيا من جانب البطل؟ إذا لم يكن هل هناك من طريقة لتقوية العامل المساعد؟

ج- إذا قررت استخدام شخصية مختلفة كبطل، هل سوف يخلق نفس العامل المساعد فعلا دراميا قويا بما فيه الكفاية لكى يدفع السيناريو تجاه الخاتمة؟

د- هل الفعل الدرامى أو حاجة بطلك يخلقان صراعا؟ إذا لم يكن، لماذا؟ هل تقوية أو تحريك الفعل الدرامى لأى من البطل أو الخصم أو كليهما سوف يساعد على تحقيق

خلق الصراع؟ هل بطلك سلبى أكثر من اللازم؟ من المهم أن تتذكر دائما أن "جوهر أى دراما هو الصراع".

هـ- وأخيرا اسأل نفسك إذا كان المكان يعبر عن النغمة الشعورية التى تود أن تعطيها للفيلم؟ هل يمكن أن يساعد استخدام الصوت أو صور محددة فى تحقيق ذلك؟

إن التجارب المؤلمة يمكن أن تتيح مادة قصصية ملائمة للكوميديا والميلودراما وحتى المأساة، لكن كل شىء يعتمد على وجهة نظر الكاتب وكيف يتناول الأحداث التى يصورها. وقد يكون مفيدا عند هذه النقطة أن تراجع الواجبات المكتوبة السابقة بعين موضوعية بقدر الإمكان. كيف تتناول ككاتب عادة الأشياء التى تكتب عنها؟ سوف تكتشف أنك لو اتبعت ميلك الطبيعى- بدلا من أن تحاول مقاومته- فإن الكتابة وإعادة الكتابة ستصبحان أكثر سهولة.

كمثال على ذلك تأمل فيلمين للكاتب والمخرج وودى ألين، الأول هو "مشاهد داخلية"، الميلودراما القاسية الصارمة المتأثرة إلى حد كبير بأعمال إنجمار بيرجمان (الذى يعتبره وودى ألين معلمه)، وفيلم "آنى هول" الكوميدى وشبه السيرة الذاتية، والمتأثر بالعديد من كوميديات السكروبول، بما فى ذلك أفلام وودى ألين المبكرة ذاتها- إن كلا من الفيلمين يهتم بحالة الإذلال والمعاناة النفسية، لكن "مشاهد داخلية" يستخدم مادة خاما ميلودرامية بما يؤدى إلى ثرثرة خانقة، بينما يشق "آنى هول" طريقا نحو الكوميديا ليصبح من علاماتها.

ومن الجدير بالملاحظة أيضا أنه إذا كان من الممكن- ومن الأفضل أيضا- أن تكون هناك مشاهد كوميدية فى أفلام ميلودرامية مثل "المواطن كين" و"النوم الكبير" و"لا يمكن غفرانه"، فإن تلك أفلام روائية طويلة، فيها زمن كافٍ لتغيير النغمة الشعورية دون أن يشعر المتفرج بالتشوش أو الاغتراب. لكن إذا كان تحدى القيام بتغيير النغمة العاطفية يثير اهتمامك فى السيناريو القصير، فمن المؤكد أن الأمر يستحق المحاولة فى مسودة مبكرة.

هناك مزيد من الأسئلة: هل بناء قصتك ينجح كما ينبغى له أن يكون؟ انظر إلى البناء بشكل معكوس، من النهاية إلى البداية، واسأل نفسك: هل تصنع الأحداث مسارا دراميا مقنعا من الذروة وبالعودة إلى العامل المحفز المساعد؟

إن الأشياء فى الحياة، فى أغلب الأحوال، تحدث كما تحدث، ليس بالضرورة بترتيب معين، لكن فى الفن- خاصة فى فن الكتابة الدرامية- تحدث الأشياء كما يريد الكاتب؛ لأن الكاتب يبنى شكلا، وهذا الشكل يلعب دورا كبيرا فى تقرير وتحديد ما يدور عنه الفيلم.

وفى الجزء التالى طريقة مريحة إلى حد كبير فى مراجعة وتنقيح بناء سيناريو الفيلم القصير. إذا بدا البناء متماسكا بالنسبة لك ألغ هذه العملية، رغم أن من المفيد أن تعلم هذا التكنيك.

خذ نسخة ثانية نظيفة من السيناريو الأصلى، وضع علامة على بداية ونهاية البناء الدرامى الأساسى لكل قسم، كما ناقشنا فى الفصل الخامس. إن تأسيس الفعل، والعامل المحفز المساعد، وتطوير الحدث، وحله، أمور موجودة كلها هنا، وإذا كنت محظوظا بما فيه الكفاية فسوف تكون قد كتبت النهاية أيضا.

ضع أيضا علامات على الأزمة الدرامية التى تنتهى بالذروة. اقطع كل فقرة من هذه الفقرات حتى لو كانت شديدة القصر. ضع القصاصات فى ترتيبها الحالى على طاولة أو على الأرض، ثم ابدأ خلطها. ماذا يحدث إذا جاء الحدث ج قبل الحدث أ؟ أو إذا جاء الحدث ب قبل الذروة مباشرة؟ وهكذا. إن ما تحاول أن تفعله هو فى الأساس بناء مسار درامى يتزايد فيه التوتر، ويتصاعد إلى ذروة كافية وينتهى بالحل.

إذا كنت تفضل استخدام "الكروت" المكتوب فى كل منها وصف مختصر لكل حدث، فافعل ذلك بلا تردد. وإذا كنت تعمل فى كمية كبيرة من المادة التسجيلية، فقد كان المونتيرون فى الأزمان القديمة يلجأون إلى هذا التكنيك ليساعدهم فى العثور على بناء لمادتهم.

أيا كانت الطريقة التى تستخدمها، تلاعب قليلا بمادتك بعقل منفتح، وانظر ما ينتج عن ذلك لعل هناك طريقة بناء أفضل مما صنعت بالفعل، وإلا فامض قدما فى البناء الذى وصلت إليه.

الواجب السابع عشر: كتابة مسودة ثانية

عند هذه النقطة تكون قد أجبت عن الأسئلة السابقة بأفضل ما تستطيع، ولعلك راجعت ونقّحت البناء، ويجب أن تكون مستعدا الآن للتقدم. وإذا كنت لا تزال متابعا للاقتراحات والواجبات السابقة، فأنت قد بدأت بالفعل فى عملية إعادة الكتابة. تذكّر أنه حتى الكتاب المحترفون المتمرسون لم يجدوا طريقة لتفادى كتابة السيناريو مرتين أو ثلاث أو حتى أربع مرات، فالسيناريو البارع الذى كتبه روبرت تاونى لفيلم "الحى الصينى" مر بإعادة الكتابة ست مرات على الأقل. إن كتابة أى سيناريو، خاصة إذا كان أصليا (غير مقتبس)، هى عملية تجربة وخطأ، ورحلة اكتشاف يسهم الحظ فيها.

اسمح لنفسك بوقت كافٍ لإكمال هذه المسودة الجديدة، عاقدا العزم على ألاَّ تراقب نفسك وأنت تكتب، فعليك أن تقبل ما لم يصبح كاملا، إلى أن يصبح أفضل، إذن ابدأ العمل.

عندما تستكمل المسودة، دعها جانبا لمدة أسبوع على الأقل قبل أن تمضى إلى الواجب التالى.

الواجب الثامن عشر: حذف غير الضرورى

كتب ريموند شاندلر عن كتابة السيناريو: "إن التحدى... هو أن تقول الكثير بأقل القليل، ثم تحذف نصف هذا القليل ولا يزال ما يتبقى محافظا على السلاسة والحركة الطبيعية. إن هذا التكنيك يحتاج إلى التجريب والحذف". ولكى تفعل ذلك، فإننا نقترح عليك أن تمضى فى السيناريو الذى كتبته، وتحذف بلا رحمة التفاصيل الصغيرة، والتزويق، وأى شىء يمكن للقارئ أن يتخيله بنفسه- أى شىء لا يبدو ضروريا. كن موجزا. أعطنا فقط المعلومات الوصفية التى نحتاجها عندما نحتاجها، وأدخل التفاصيل عندما يكون المتفرج فى حاجة إلى أن يراها على الشاشة.

فى فيلم "قصة البكاء"، أعطانا ماتيو جولدينبيرج ومايكل سلافينز تلك اللمحة الأولى عن إستيفانى: "شقراء جميلة على نحو كلاسيكى فى العشرينيات من عمرها... تبدو ملولة تماما".[٣] وفى هذه المسودة الأخيرة بقية التفاصيل المهمة بعد إعادة الكتابة.

الآن أعد قراءة الأجزاء الخاصة بالحوار فى الفصل السادس، واحذف من السيناريو الذى كتبته أى سطور غير ضرورية، أو أى سطور يمكن الإيحاء بمعناها غير المباشر من خلال وقفة (لحظة صمت) أو أى نوع من الفعل الجسمانى. قد تريد أن تقرأ الحوار بصوت عالٍ، لتتأكد من أن كل شخصية تتحدث بصوتها الخاص، وأن اللغة عامية أو رسمية وفقا لكل شخصية، أو هى خليط بين الاثنتين إذا تطلب الأمر. (إننا فى الحياة نتحدث بشكل مختلف إلى أناس مختلفين). قم بالتغييرات الضرورية واستعد لتأخذ السيناريو الذى كتبته ليرى النور.

الواجب التاسع عشر: الحصول على ردود فعل

يقول المثل الشائع إن الحرص هو فى العادة أفضل جزء من الشجاعة. من الحكمة ألاَّ تستخدم أفراد العائلة أو الأصدقاء كأول قراء لك إلا إذا كانوا كتاب سيناريو أو صناع أفلام. إن أغلب الناس غير معتادين على السيناريوهات، ولا يعرفون كيف يستجيبون لتلك الكتابة من نوع "الهياكل العظمية". وفى بعض الحالات يصاب أفراد العائلة والأصدقاء بالذهول مما كتبت، إنهم (وهذا مفهوم تمامًا) مهتمون بك أكثر من اهتمامهم بالسيناريو الذى كتبته. والمقبول هو أن تعرض عليهم مسودة أخيرة، عندما تكون أقل حاجة لردود الفعل والدعم. فى هذه المرحلة من تطور السيناريو الذى تكتبه، ما تحتاج إليه هو قراء لهم معرفة بكتابة السيناريو، يمكن أن يعطوك ملحوظات قد تكون (أو لا تكون) مفيدة لك.

وحتى فى تلك الحالة، قبل أن تسلم السيناريو، قد تكون فكرة جيدة أن تشرح لهم أن تلك هى نسخة مبكرة، وأنك لست الآن فى حاجة إلى نصيحة حول صقل فقرات من الحوار أو الوصف، وأن ما تحتاجه بالفعل هو أن تسمع أفكارهم الصريحة الأولى حول السيناريو كقصة سينمائية، وحول مشكلات قد يرونها فى تجسيد الشخصيات أو فى الحبكة (بناء القصة)، وأين ظهرت تلك المشكلات.

ورغم أنه يجب الإنصات دائما بعناية إلى الاقتراحات، ضع فى ذهنك أن المهمة الأولى لقرائك عند هذه اللحظة هى تحديد المشكلات وليس حلها. وسوف تكون فى

حاجة أيضا إلى أن تكون واعيا برغبتك الطبيعية جدا فى أن تدافع عن عملك عندما يوجه لك الآخرون اقتراحاتهم- حتى الكتاب المحترفون يعانون من ذلك - إنك بالضرورة عملت طويلا حتى تنجز هذه المسودة - وحدك- لذلك فقد يكون من الصعب أن تسمع لأول مرة مناقشات حول "الإخفاقات" فيها، بل ربما لثانى مرة أيضا! لكن عندما يتحمل الناس مشقة الاستجابة بقدر استطاعتهم للسيناريو الذى كتبته، فإنهم يقدمون لك هدية، ويجب أن يعكس موقفك تقديرك لذلك. باختصار، حافظ على ذهنك منفتحا واستمتع بردود الأفعال، حتى لو بدا أحد قرائك بعيدا عن الموضوع فى تعليقاته. فالنقد الشخصى جدا، الذى يحمل نكهة حكم القيمة، يمكن أن تقبله بسهولة ثم تضعه جانبا باعتباره غير مفيد.

وإذا كنت مشتركا فى ورشة تدريب على كتابة السيناريو، فقد تستقبل كل أو معظم ردود الأفعال فى وقت واحد، وإذا لم يكن الأمر كذلك فاسأل قراءك الذين اخترتهم أن يردوا عليك خلال أسبوع. وبهذه الطريقة سوف تستطيع أن تفكر مليا فى ملحوظاتهم، وتنتقل إلى مسودة أخرى دون أن تفقد قوة الدفع. إذا كان هناك قارئ لا يستطيع ذلك، اسأله إن كان راغبا فى قراءة مسودة تالية، وأعط السيناريو لشخص آخر، فمن الضرورى أن يحافظ على الاستمرار. وعندما تكتمل المسودة الثانية، وترتب لأن يقرأها شخصان أو ثلاثة (أو تتم قراءتها فى ورشة التدريب)، ضعها جانبا لفترة، واذهب لتشاهد فيلما وتتناول العشاء فى مطعم.

الواجب العشرون: نحو مسودة ثالثة

بعد أن تكون قد فكرت بعمق فى الملحوظات والاقتراحات التى أتت من قرائك، وقررت إذا ما كان أى منها مفيداً لك، فقد حان الوقت لمسودتك الثالثة، مستخدما بعض تكنيك التنقيح والمراجعة الذى تعلمته، أو اذهب فقط وغص فى هذه المسودة الثالثة. عندما تكملها، قد يكون من المفيد أن تسمع السيناريو الذى كتبته مقروءا من الآخرين- سواء فى ورشة تدريب، أو من جانب أصدقاء لهم معرفة بالأمر -.

فى مثل هذه القراءة، يجلس "ممثلوك" أمام طاولة فى مواجهة الجمهور، بينما الراوى الذى سوف يقرأ كل فقرات الوصف (فيما عدا العبارات التى تصاحب الحوار،

مثل "بشكل ساخر" أو "بحزن"... إلخ) سوف يقف على أحد الجانبين. يمكن للراوى أيضا أن يقرأ الأدوار الصغيرة عند الضرورة. من الأفضل أن يقرأ ممثلوك السيناريو ببطء مع أنفسهم مرة على الأقل لكى يفهموه، قبل أن يبدأوا فى القراءة بصوت عالٍ. خطِّط لأن يكون لديك وقت كافٍ لتجيب عن أية أسئلة قد تكون لديهم، واشرح لهم أنك لا تريد منهم تمثيلا بالمعنى الكامل للكلمة، إن ما تريده هو الإحساس بما كتبت، وإذا ما كان قد نجح أم فشل.

عندما يكون الممثلون جاهزون للبداية، رحب بضيوفك، وخذ مكانك بين الجمهور، ومعك كراسة ملحوظات، وراقب وأنصت. عندما تنتهى القراءة اشكر الممثلين، واسأل الجمهور عن تعليقاتهم أو أسئلتهم، واجلس فى مواجهتهم لتستقبل هذه التعليقات والأسئلة، وفى العادة تكون الأسئلة أكثر تنويرا من التعليقات.

وبعد هذه القراءة والمناقشة، سوف يكون عليك أن تقرر إذا ما كانت هناك حاجة لبعض التنقيحات البسيطة فقط، أو إذا ما كان عليك أن تمضى إلى مسودة أخرى، أو إذا ما كنت تفضل أن تجرب كتابة سيناريو قصير مختلف تماما الآن. فى الجزأين الثانى والثالث، سوف نقترح أنواعا جديدة من المادة الخام، بما فى ذلك الأنماط الفيلمية، وطرق عديدة لاستخدام تلك المادة فى عملك.

ملحوظات

١- بيرنارد هالامود، مقابلة بقلم دانييل ستيرن، فى كتاب "الكتَّاب عند الكتابة، السلسلة الرابعة"، (نيويورك: دار نشر باريس ريفيو،١٩٩١).

٢- ريموند شاندلر، تصدير لكتاب "ريموند شاندلر يتحدث"، تجميع دوروثى جاردنر (بوسطن: هافتون ميفلين، ١٩٦٢).

٣ – ماثيو إى جولدينبيرج، سيناريو غير منشور، ٢٠٠٣.

الجزء الثانى

التقدم على الطريق:

استراتيجيات الكتابة

الفصل الثامن

الحاجة إلى رواية القصص

لسنا فى حاجة إلى أن ننظر إلى عدد القنوات التليفزيونية - أو إلى أن نقول شيئا عن عدد الساعات التى يبثها التليفزيون من القصص الإخبارية، والرياضية، واللاروائية (التسجيلية)، والروائية، والقصص من مختلف الأطوال - لكى ندرك عدد القصص التى تقدم إلى الجمهور كل يوم. أضف إلى ذلك عدد الأفلام، والجرائد والمجلات، والقصص الشفهية (من النكات إلى النوادر إلى الحكايات المعقدة، ومن النميمة إلى التحقيق الصحفى، ومن التداعى الحر إلى التفسير التحليلى)، ومن الواضح أننا جميعا نروى القصص. هناك قصص فى كل المستويات، من القصص العابرة إلى القصص ذات المغزى العميق. إننا لا نتعطش لنوع معين من القصص، لكننا نحتاج إلى هذا الطيف الكامل. إن الخبرة الإنسانية تشبه موجة إذاعية عريضة، تحمل ما هو سطحى وما هو شديد العمق، ورواية القصص هى التى تعكس التجربة الإنسانية.

لماذا نحتاج إلى القصص؟ إننا نحتاجها لكى تساعدنا على أن نفهم عالمنا، ونفهم الماضى والحاضر حتى نتمكن من شق طريقنا نحو المستقبل.

لكن هناك أسبابا أخرى وراء أهمية القصص، أسبابا تتجاوز الحاجة إلى الفهم، وأحدها هو حاجة الراوى للتواصل. وسواء فى عرض بانتومايم أو مأساة من عصر إليزابيث، فإن رواة القصص يريدون التواصل مع الآخرين. قد يكون لرسام الكهوف ومخرج الأفلام القصيرة وسائل مختلفة، لكن كلا منهما يريد أن يستخدم وسيطه الفنى لكى يربط الفنان والمتفرج معا فى تلك اللحظة أو نصف الساعة خلال رواية القصة، وفى تلك التجربة يكوِّن الفنان والمتفرج مجتمعا، بكل ما يتضمنه من تاريخ العلاقة بين الفنان والمتفرج.

السبب الآخر لرواية القصة هو تعليم المجتمع، فالعديد من الحضارات استخدمت رواية القصة لهذا الهدف، خاصة تعليم أخلاقيات العيش فى المجتمع. وانتقال التقاليد والأخلاقيات من جيل إلى جيل كان مركزا محوريا لرواية القصص، من الحدوتة إلى الحكاية الخرافية إلى الفيلم التسجيلى. وأخيرا فإن رواية القصص تتيح طريقا مشروعا للتواصل مع عالم أحلامنا ومخاوفنا، وتتيح منفذا لتلك الأنواع من التجارب النفسية، وهدف القصة هو إدماج أبعاد الحياة تلك فى الوعى، فالأحلام والمخاوف عناصر مهمة فى رواية القصص.

استراتيجيات رواية القصص

رغم أن للقصص السينمائية سمات خاصة بالسينما، فإن قصص الأفلام القصيرة والطويلة تتشارك فى السمات مع الأنواع الأخرى لرواية القصص. وفى هذا الفصل سوف نناقش هذه السمات العامة، ونشير إلى العلاقة مع الأشكال الأخرى لرواية القصص، وهى الأشكال التى تقدم أول وأفضل مصادر مادة الأفلام القصيرة.

السمات القصصية

يجب أن تثير كل القصص فضول المتلقى أو الجمهور، سواء كان هذا الجمهور واحدا أو ألفا. ويجب على راوى القصة أن يعتمد على هذا الفضول ويستفيد منه، ليدعونا إلى الاندماج مع موقف شخصية ما، ويسمح للمتلقى فى النهاية أن يتوحد مع الشخصية والموقف.

وللإمساك بمشاعر المتلقى وتحريكه فى أرجاء القصة، هناك العديد من الأدوات، بعضها مبادئ عملية فاعلية، والبعض الآخر تكنيكات اصطناعية. ولكن أيا كانت الأداة المستخدمة، يظل الهدف كما هو: تحريك المتلقى من الفضول إلى حالة أكثر عاطفية. وإذا نجحت القصة فإن النتائج تتراوح بين التسلية والمأساة، وفى كل الحالات فإن سمات رواية القصص هى التى تجعل الوسيط الفنى قادرا على جذب اهتمام المتلقى.

ويمكن تقسيم هذه السمات القصصية إلى مجموعتين: سمات الشخصية، وسمات الحبكة. أما السمة الأولى المتعلقة بالشخصية فهى أنه يجب علينا أن نتوحد مع

الشخصية الرئيسية إذا كنا نريد أن نندمج مع القصة. يجب أن نصبح مهتمين بأزمة هذه الشخصية وبما سوف تؤدى إليه.

ولكى نتوحد مع الشخصيات، يجب أن نعلم من هم وكيف وصلوا إلى النقطة التى دخلنا عندها إلى القصة. وقد تكون الشخصية الرئيسية إيجابية أو سلبية، صغيرا أو كبيرا، رجلا أو امرأة، وهذه الصفات يجب أن تكون محددة وملائمة للقصة، فليست هناك فائدة من أن تروى قصة حول متسابق سلبى فى الدورة الأوليمبية، لأن الدافع لأن تصبح الشخصية متسابقا أوليمبيا يتطلب بالتحديد شخصية تنافسية وليست سلبية. كما أن تحديد الثقافة، والعائلة، والحياة المهنية، تفيد فى خلق شخص يمكننا أن نتعرف عليه فى العمل الفنى.

ما هو هدف الشخص؟ ما هى أحلامه وآماله ومخاوفه؟ إن أيا من هذه التفاصيل، أو كلها، يمكن أن يفيد أيضا فى خلق شخصية يمكن التعرف عليها، وهذا التعرف (وتصديق وجود الشخصية) هو الخطوة الأولى نحو التوحد، فلو أننا صدقنا الشخصية وموقفه سوف نبدأ فى التواصل معه.

وبقدر ما يعتمد توحدنا مع الشخصية الرئيسية على تعرفنا عليها والاهتمام بها، فإن التوحد يمكن أن يتأثر بدور الخصم، الذى يمكن أن يكون جبلا أو صحراء أو عاصفة عاتية، أو قد يكون أبا غاضبا أو أما تبالغ فى الرعاية والحرص أو رئيسا ظالما فى العمل. وفى الأغلب فإن الخصم الأكثر إثارة للاهتمام هو ذات البطل: نقاط ضعيفة (الخوف، الجشع، الغضب، السلبية). وهى النقاط التى يمكن أن تقوم بدور العدو.

وكما سبق لنا أن لاحظنا، فكلما زادت قوة الخصم فى القصة زاد صراع البطل. وإذا كان هدف القصة هو تصوير تصرف بطولى، فإن دور الخصم يكون حاسما، أما إذا كان الهدف هو تصوير واقعية وتعقيد تصرفات البطل فإن شخصية الخصم هنا تظل بالغة الأهمية.

ومن الملحوظ أن كلا من شخصية البطل والخصم هما فى العادة على طرفى نقيض سواء فى المظهر أو فى السلوك. إن هذا "الاستقطاب" بين البطل والخصم هو الاستخدام الأكثر وضوحا للتناقضات داخل رواية القصة، وهذه السمات المتعارضة فى رسم الشخصيات لا تُستخدم فقط مع البطل والخصم، ولكن مع الشخصيات الأخرى، وكلما زادت الاستقطابات فى القصة كان الصراع أقوى، وأصبح اهتمام القارئ أو المستمع أو المتفرج أكثر عمقا. فالاستقطاب إذن أداة بالغة الأهمية فى رواية القصص.

أما سمات الحبكة فهى على علاقة وثيقة بالشخصية، ولكن لأنها تشمل أحداثا خارج الشخصية فيمكن النظر إليها منفصلة. والمثال الجيد على هذا المفهوم هو دور الصراع فى رواية القصة: فكلما قويت العقبات التى تقف فى طريق الشخصية نحو تحقيق هدفها أصبحت الحبكة أكثر إثارة للاهتمام، أما إذا لم تقابل الشخصية عقبات فلن تكون هناك قصة. وهذه هى طبيعة دور الصراع فى رواية القصص: أن تقدم عقبات للشخصية ولأهدافها.

ماذا يحدث إن لم يكن للشخصية هدف؟ إن هذا سوف يشكل مشكلة- لتطوير أى صراع- وماذا إذا كان هدف الشخصية غير واقعى؟ قد يركز راوى القصة على الصراع الكامن فى اكتشاف أن هذا الهدف غير ممكن الوصول إليه، وفى كلتا الحالتين فإن الرابطة بين الشخصية والصراع تكون رابطة مقصودة. إن الحبكة لا يمكن أن تستقل عن الشخصية، فسوف يؤثر ذلك على القصة تأثيرا سلبيا، فالشخصية والحبكة والصراع فى علاقة متداخلة بينها وبين بعضها. وأحد أبعاد الصراع هو المدى الذى يريد فيه الشخصية تحقيق هدفه، فهل الشخصية يريد، أو يرغب فى، أو يحتاج إلى تحقيق هدفه؟ وبقدر رغبة الشخصية يكون احتمال الصراع أقوى. كما أن العلاقة الخاصة بالحبكة تكون كذلك، فبقدر قوة المقاومة - سواء من خلال الخصم أو قوى أخرى- يكون احتمال الصراع أقوى. وتذكّر أن العوائق فى طريق تحقيق الشخصية لهدفها قد تكون عوائق خارجية (مكان، أو شخص آخر)، أو عوائق داخلية. لكن المهم بالنسبة للقصة هو أن المتفرج أو القارئ سوف يفهم أن العوائق هى مصدر الصراع بالنسبة للشخصية. وبدءا من أكثر الحوادث بساطة، مثل "السلحفاة والأرنب"، إلى القصة القصيرة المعقدة مثل "ثلوج كليمنجارو" لهيمنجواى، فإن مصادر الصراع واضحة بالنسبة للقارئ، وكلما مضت أحداث القصة أصبحت مصادر الصراع واضحة بالنسبة للبطل.

وسواء نجحت الشخصية فى الصراع كما فى "السلحفاة والأرنب"، أو أخفقت كما "ثلوج كليمنجارو"، فإن الصراع من أجل التغلب على العقبات هو الذى يشكل نسيج القصة. وفى كل الحالات فإن الدافع لدى الشخصية للانتصار فى الصراع يبدو دافعا فطريا أصيلا، وأن هذه الرغبة هى التى تغذى توحدنا مع الشخصية وتفهمنا لها. والقصص الجيدة تميل إلى أن يكون لها صراع قوى مرتبط بشخصية نفهمها، وتغذى رغبتها القصة.

والملحوظة الأولى الجديرة بالذكر بالنسبة لأية قصة جيدة هى أن تلك القصة تقدم تفسيرا مثيرا للاهتمام حول موقف رأيناه من قبل بشكل ما. وهناك مثال محدد يوضح ذلك، فكلنا عشنا تجربة اليوم الأول لنا فى المدرسة، وهذا الموقف يستدعى كل أنواع التداعيات بالنسبة لكل شخص منا. وبالتأسيس على معرفتنا بهذا الموقف، فإننا نستطيع أن نثير الفضول فيه ونجعله أكثر إثارة للاهتمام بإدخال عامل جديد: عمر الطالب الجديد. ماذا إذا كان الطالب الجديد فى المدرسة الثانوية عمره أربعون عاما، عندما التحق بفصل دراسة كل طلابه فى الرابعة عشرة من أعمارهم؟ الأساس هنا هو أن هناك راحة لدى المتفرج أو القارئ لأنه يعرف المواقف التى نعرضها له، مثل أعياد الميلاد، وحفلات الزفاف، والجنازات، والأيام الأولى فى المدرسة. وراوى القصص الجيد هو الذى يستخدم معرفتنا بالموقف ويثير شهيتنا للقصة من خلال إدخال عامل جديد.

العامل الآخر فى الحبكة هو النقطة التى يختارها راوى القصة لكى يبدأ منها الحكاية، فمن المهم أن يشترك الكاتب فى القصة عند نقطة يمكن فيها تضخيم الإمكانات الدرامية. إن هدف راوى القصة هو إضفاء الحيوية على الحكاية، ونقطة دخوله إلى القصة مهمة فى تحقيق هذا الهدف. وعلى سبيل المثال، فى قصة أمبروز بيرس "حادث عند جسر أول كريك"، نحن ندخل القصة عندما يتم القبض على الرجل المدنى لانتهاكه الجسر الذى أحكمت قوات الاتحاديين السيطرة عليه فى الحرب الأهلية الأمريكية.(1) هل سوف يموت هذا الرجل الجنوبى سيئ الحظ لانتهاكه الجسر، أم أنه سوف ينجو بجلده؟ إن هذا السؤال يشكل مادة القصة التى سوف تتتابع أحداثها بعد هذه النقطة.

فى بداية قصة ريموند شاندلر القصيرة "كاتدرائية"، هناك رجل أعمى فقد زوجته منذ فترة قصيرة، ويخطط لزيارة صديقة قديمة وزوجها.(2) إن القضية هى إذا ما كان الزواج المتقلب الذى تعيشه الصديقة سوف يتحمل زيارة من غريم فاقد البصر، والشخصية الرئيسية هى الزوج فى تلك العلاقة المتشابكة، وإعلان الزيارة هو النقطة التى نشترك عندها فى الحدث.

ورواة القصص الجيدون سوف يجدون نقطة لبداية القصة تفيد فى توليد التوتر وجذب الانتباه. وإذا لم نشترك فى القصة عند مثل تلك النقطة، فلن تضيع فقط

الإمكانية الدرامية، ولكن أيضا فرصة استخدام فضول المتفرج، إننا عندئذٍ سوف ننتظر أن تبدأ القصة. ولتلخيص ما سبق، فإن موقفا مثيرا للاهتمام، ونقطة دخول قوية، وصراعا كافيا، أمور ضرورية لكى نبدأ القصة.

استراتيجيات الحبكة

لكى يحملنا راوى القصة فى أحداثها، فإنه يعتمد على استراتيجيتين للحبكة: المفاجأة (أو الانقلاب)، ثم رفع مستوى الحدث مع مضىّ الحبكة. والمفاجأة مهمة، لأننا لو ظللنا لفترة نتناول نفس الغذاء فسوف نصاب بالملل ونترك القصة، ومن مهام راوى القصة أن يمنعنا من الشعور بالملل، وأن يحافظ، ويستخدم، ويثير فضولنا حول القصة.

يمكنك أن تجد المفاجأة فى انقلاب غير متوقع فى الحبكة، أو سلوك غير متوقع من الشخصية، وفى كلتا الحالتين فإن الانقلاب أو المفاجأة يثيران توقعاتنا، وبذلك يستمر فضولنا. فكر فى فيلمك المفضل أو حدوتتك المفضلة، كم مرة خلالهما فوجئت فى مجرى الأحداث؟ وكما أننا نعانى ونستمتع معا بركوب ألعاب الملاهى، فإننا نستمتع بشكل مماثل بحركة الحبكة فى السيناريو.

لكن الاختلاف الملحوظ بين لعبة الملاهى والقصة، هو أن هناك فى مشاهد القصة ميلا للحدث المتسارع والمتزايد، وليس مجرد الارتفاع والانخفاض المتكررين فى لعبة الملاهى. إن هذا الحدث المتزايد يعنى أن المفاجآت فى الحبكة تصبح أكثر حدّة كلما مضينا مع القصة، ومن خلال هذا التقدم نحو مزيد من المفاجآت يمكن فقط للقصة أن تمضى نحو الذروة.

وكما أن لكل نكتة سطرا فى نهايتها يفجر الضحك، فلكل قصة ذروة، والذروة هى النقطة التى تنجح (أو تفشل، حسب الحالة) فيها محاولات الشخصية للتغلب على العقبات. إن الذروة هى أعلى نقطة فى السيناريو، وهى عند العديد من رواة القصص السبب الرئيسى للكتابة أو الحكاية أو صنع فيلم. وبدون تزايد مستوى الحدث، لن يصل هذا الحدث فى قمته إلى ذروة، بل إلى مجرد حدث جديد فى القصة، لذلك فإن الحدث فى مشهد الذروة يميل إلى أن يكون (الكل أو لا شىء)، إنه المشهد الذى تصبح فيه المخاطر فى أعلى نقطة بالنسبة للشخصية الرئيسية.

ولكل سيناريو قصير جيد إحساس بحل العقدة. وكثيرا ما يتصور البعض خطأ أن الذروة هى حل العقدة، لكن حل العقدة هو ما يأتى "بعد" الذروة، وهو يعيدنا إلى حالة الهدوء والسكينة بعد أن عشنا تجربة من مشاعر التوتر المتزايد. والحل بالنسبة للحبكة هو النهاية الفعلية للحبكة.

الواقعية فى مقابل الخيال

من القرارات العامة التى يتخذها أى راوى قصة، وهو قرار سوف يؤثر على قوة اندماج المتفرج مع القصة، هو اختيار الواقعية أم الخيال كطابع لرواية القصة. ويمكن للقصص الجيدة أن تكون واقعية أو خيالية، لكن هذا القرار سوف يؤثر على كيفية استخدام راوى القصة للشخصية والحبكة وعناصر القصة الأخرى. وفى حالة إذا ما كانت القصة واقعية، فإن تفاصيل الحبكة والشخصية يجب أن تكون قابلة للتعرف عليها وتصديق وجودها، أما فى حالة القصة الخيالية فإن السمات سوف تكون مجازية وتشخيصية (إنها "تمثل" الشخصية، وليست الشخصية فى حد ذاتها- المترجم). إذن فالسمات الواقعية مركبة، وقابلة للتصديق والتعرف عليها، بينما هذه السمات فى القصة الخيالية قد تمثل طبقة، أو نوعا (رجلا أو امرأة)، أو عرقا. بكلمات أخرى فإن الشخصية فى القصة الخيالية قد تستخدم كمجاز بهدف خدمة القصة، وبالتالى فإن مستوى التفاصيل سوف يكون أقل، أما الحبكة فإنها سوف تكتسب أهمية أكبر بكثير، لأنه ليس من السهل هنا التوحد مع الشخصية كما يحدث فى الشخصية الواقعية، لذلك يجب أن تدفع الحبكة بالمتفرج للاندماج بشكل أكثر إيجابية مما تستطيعه الشخصية وحدها.

والاختيار بين الواقعية والخيال يساعد راوى القصة على تحديد كيفية استخدام عناصر السرد الأخرى، فأدوات مثل المفاجأة والتحولات والانقلابات تكتسب أهمية أكبر فى القصة الخيالية. إن الأدوات السردية هى "عدة شغل" الكاتب، وعندما يختار التناول الواقعى فإنه يميل إلى أدوات الشخصية، بينما يميل إلى أدوات الحبكة فى القصة الخيالية. وأشكال القصة الواقعية - مثل الميلودراما - تعتمد على التوحد مع الشخصية، وهذه الأشكال تنجح أو تخفق حسب اعتمادها على مدى تأثير هذا التوحد. أما القصة الخيالية فتؤثر من مجال الراحلة الخيالية أو «الخُلُقية».

سواء كان هدفك قصة معاصرة، أو قصة مرتبطة بثقافة محددة، أو قصة أكثر عالمية، فإن هناك مصادر عديدة للإلهام، واستقاء المعلومات أو الأفكار.

ويعتقد الكثيرون من الكتاب ومدرسي الكتابة أن أفضل مصدر هو تجربتك الخاصة، لكن اعتقادنا هو تجربتك تمثل فقط أحد مصادر عديدة. وفي حالة اختيارك لتجربتك الخاصة كمصدر للقصة، فإن تفاصيل القصة سوف تكون أكثر سهولة. والمشكلة التي يواجهها الكتاب مع تجاربهم الخاصة هي مدى ولائهم لتذكر هذه التجربة، فإن مجرد إعادة حكي شيء ما حدث لك ليس رواية قصة. وإذا كانت التجربة الشخصية قوية بالنسبة لصاحبها، فإنه يجب تشكيلها باستخدام أدوات الحكي حتى نجعل هذه الذكريات أو تلك حية على نحو درامي.

إن الكاتب جون أبدايك يستخدم ببراعة ذكرياته وملحوظاته الشخصية في سلسلة "رابيت" (الأرانب) لكي يحكي قصة عن رجل يحاول أن يفهم حياته التي يتحكم فيها الأحداث والأشخاص الآخرون. إنه يستخدم اهتمامات وملحوظات حقيقية كانت لديه وعاشها بنفسه، لكي يطبقها على شخصية خلقها، من خلال كتابة توضح أفضل استخدام لهذا التكنيك. لكي يحكي قصة جيدة، تدفع القارئ للاندماج معها، فإن ولاء الكاتب يجب أن يكون لمدى مصداقية الملحوظات أكثر من محاولة إعادة إحياء تفاصيلها على نحو حرفي، عندما يقوم بكتابة هذه التجربة، والكتاب مثل أبدايك يستخدمون ملحوظاتهم لإبداء تعليقاتهم على أنفسهم وعلى قرائهم، وليس من أجل الحياة مرة أخرى في الذاكرة أو التجربة، وهذا هو التناول الإبداعي للتجربة والملاحظة.

وهناك كتاب أكثر شخصية من أبدايك (مثل كلارك بليز)، وكتاب آخرون أقل شخصية، مثل فريدريك فورسايث. ونصيحتنا هي أن التجربة الشخصية مصدر ممتاز لمادة القصة، لكن اعتبارات السرد والمتلقي يجب أن تتوسط بين ما هو ذاتي تماما وما هو موضوعي. ويجب أن يكون الهدف دائما هو خلق قصة تدفع المتلقي للاندماج ويستطيع الدخول إلى عالمها، فما هو شخصي يميل في العادة إلى أن ينغمس في الذات وقد يكون ضحلا، لكن القصة التي تعتمد على تجربة شخصية، القصة التي تحاول إدماج المتفرج بشكل أكثر عمقا، تجعل المتفرج شاهدا على الأحداث بدلا من أن يكون مشاركا فيها.

وهناك مصادر عديدة أخرى للقصص بجانب الذكريات الشخصية، وأوضح هذه المصادر هو الصحف اليومية. وفى هذا الفصل سوف نوضح مصادر أخرى يمكن استخدامها كمادة لقصص أفلام أو فيديو جيدة.

المقالة الدورية (اليومية أو الأسبوعية) كمصدر

فى فبراير عام ١٩٩٢، وبعد عامين من إعادة توحيد ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية، جاءت القصة التالية كتقرير من ألمانيا الشرقية سابقا.[٣] إن ملفات الشرطة السرية التى تم فتحها مؤخرا قد أظهرت أن امرأة فى الثلاثين من عمرها، كانت مشتركة فى مظاهرة لحقوق الإنسان فى منتصف الثمانينيات، هذه المرأة تعرضت للمراقبة طوال السنوات الست التالية، وكان الجاسوس الذى يكتب تقارير عن نشاطاتها طوال تلك الفترة هو زوجها. قامت الزوجة برفع قضية طلاق، وأقر الزوج خلال مقابلة معه بأنه لو ظل الشيوعيون فى الحكم فإنه كان سيستمر فى التجسس عليها.

هنا علاقة زواج، يفترض فى عالم مثالى أن تعنى أنها تحمى الزوج والزوجة من مشكلات وتحديات المجتمع، وهو فى حالتنا هذه النظام الشيوعى فى ألمانيا الشرقية، لكن هذا الافتراض أثبت خطأه، لأن الزوج كان تجسيدا للحكومة المتطفلة على الشعب، وقام بالتجسس على زوجته، التى كانت نشاطاتها تتحدى فلسفة الحكومة وسياساتها. إن ما يمكن لنا أن نتصور أنه مرفأ الأمان من الشيوعية والحكومة- وهو هنا العائلة كوحدة- لم يكن يمثل فى هذه الحالة حماية للفرد، وهذا يتضمن أنه "ليس" هناك حماية للفرد.

ورغم أن هناك إمكانية قصصية كبيرة هنا لفيلم طويل، فإن هناك العديد من الطرق التى يمكن تطويرها من أجل فيلم قصير، وهناك نجد الاقتراحات لسيناريو فيلم قصير.

هناك العديد من النقاط التى يمكن عندها أن نبدأ هذه القصة، وإننا نقترح أن الدراما سوف تكون عند أقل نقطة إثارة للاهتمام بعد اكتشاف الجميع أن الزوج جاسوس، فما يبقى عند هذه النقطة هو حل عقدة الحبكة: ماذا سوف يحدث للزواج وللزوجة والزوج (هل نال جزاءه؟). كما أننا نقترح أن وجود الدولة مهم لكنه ليس فى حاجة للتأكيد عليه أكثر من اللازم، كما نقترح أن القصة تركز على الشخصيتين:

الزوجة والزوج، والاختيار الحساس هنا من سوف يكون منهما الشخصية الرئيسية. لو كانت الزوجة هى الشخصية الرئيسية، فيجب أن يركز السيناريو على مخاطر نشاطاتها، وأملها فى أن يكون زواجها هو مرفأ الأمان من هذا الخطر، وفى هذه المعالجة لا تحتاج الزوجة إلى اكتشاف أن الزوج جاسوس، لكن المتفرج سوف يكتشف بالتدريج هذا الأمر، ويدرك أن الزوجة سوف تعانى دون أن تفهم السبب.

من ناحية أخرى، لو كان الزوج هو الشخصية الرئيسية، فإننا نريد أن تركز القصة على السبب وراء خيانة رجل لأسرته لصالح الدولة. إنه هنا يمكن أن يجسد الخصم أيضا، ويجب أن يركز الخط القصصى ليس فقط على خيانته، ولكن أيضا على فهمنا لشخصيته.

ويجب أن نحصر القصة فى موقف شديد البساطة: مثلا، يوم مظاهرة حقوق الإنسان. فلنفترض أن المرأة هى شخصيتنا الرئيسية، إننا لا نحتاج إلى أن نرى المظاهرة ذاتها، لكن يمكن أن نتوقف عند الإعداد لها، وما يحدث بعدها. ويجب أن توضح المشاهد العلاقة من خلال التأكيد على إحساس الثقة من جانب الزوجة، وتخطيط الزوج لإعداد التقرير. ويجب الحرص على الحضور الدائم والمسيطر لوسائل الإعلام التى تتحكم فيها الحكومة، مثل راديو الدولة، والتليفزيون، والصحف. وقد يكون من الضرورى تجسيد الدولة فى شخصية إضافية أخرى، كأحد الجيران على سبيل المثال. فإذا كان الشخص الذى يمثل الدولة بعيدا جدا عن المنزل- فى العمل مثلا- فإنه سوف يتم تخفيف إحساس التهديد المباشر للجواسيس فى المنزل وبالقرب منه، وبقدر اقتراب الجواسيس فإن القصة سوف تكون أكثر قوة وتوترا.

ويمكن أن نخدع المتفرج فيما يخص حقيقة الجار بأن نجعله امرأة جذابة، فالانطباع الأول لدينا سوف يكون أن الزوج له علاقة عاطفية بدلا من أن يقدم تقاريره إلى جاسوس آخر. وبهذه الطريقة، وعندما نكتشف أنهما جاسوسان، فإن المفاجأة والصدمة سوف تكونان أكبر. ففى هذا الجو السياسى، يكون التجسس- وليس الجنس- هو ما يمارسه الزوج والجارة باعتبار التجسس هو الشكل الأكثر إمتاعا لقضاء أوقات الفراغ!

وسوف يكون من المفيد إذا شكت الزوجة أن للزوج علاقة عاطفية، وإذا كانت ذروة الفيلم تتضمن اتهامه بهذه العلاقة مع الجارة واعترافه بها، لكننا- نحن المتفرجين-

سوف نكون على علم بأن الحقيقة أكثر خطورة وشرا. إن الزوجة تقبل العلاقة، وهكذا يستمر الزواج، والتجسس، ويمكن للقصة أن تنمو بشكل مشوق مثير بسبب نشاطات الزوج.

إن هذا الفيلم سوف يتضمن الكثير من الصراع بين الزوجة من ناحية، والزوج والجارة والدولة من ناحية أخرى، لكن الموقف سوف يكون بسيطا، ليس أكثر من "يوم فى حياة الشخصيات". وعندما تقبل الزوجة قصة خيانة زوجها، نبدأ فى فهم أن الخطر الحقيقى الذى يواجهه الفرد ليس الخيانة الزوجية وإنما الدولة. واختيار الزوجة يتضمن الكثير عن أولويات الحياة فى ألمانيا الشرقية فى عام ١٩٨٥.

إن هذا التناول الذى أخذناه فى تطوير مقالة فى مجلة إلى مختصر قصة فيلم قصير يمكن تطبيقه على أى مصدر آخر للقصص. والآن نتحول إلى مصدر أكثر بساطة: النكتة.

النكتة

النكت والنوادر قد تكون مصدرا سهلا لفيلم قصير، لأن فيها شخصية، وسردا، وذروة. ويحتاج الكاتب فقط إلى إضافة شخصية أخرى أو اثنتين، ويقدم حلا لعقدة الحبكة، حتى لا نترك المتفرج فى حالة معلقة فيما يتعلق بمصير الشخصية الرئيسية. والنكتة التالية سوف تقدم مثالا دالا.

يحكى مارك توين قصة محاولة التخلص من حطام مظلة قديمة، إنه يلقيها فى البداية فى صندوق القمامة، لكن شخصا يدرك أنها مظلة بطلنا ويعيدها إليه. ثم يلقيها فى بئر عميقة، لكن شخصا يصلح البئر يرى المظلة ويعيدها. إنه يحاول طرقا عديدة أخرى، لكن المظلة تعود إليه دائما. ويقول مارك توين "وفى النهاية، أعرتها لصديق، ولم أرها بعد ذلك أبدا".(٤)

إن هذه النكتة لا تحتوى فقط على سرد بسيط، وصراع، وشخصية رئيسية، لكن هناك إمكانات مثيرة للاهتمام خاصة بالصوت - ليس الحوار، ولكن الاستخدام الإبداعى للمؤثرات الصوتية والموسيقى. وفى الحقيقة فإن من الممكن تصور السيناريو كله بدون حوار، كما أن له مزايا الحدث البصرى، والتفاعل الشخصى الذى يمكن

بسهولة فهمه على نحو بصرى. ويمكن لسيناريو قصير أن يتضمن بعض الفعل الذى يصور لماذا تحتاج الشخصية مظلة أساسا.

إننا نقترح إطارا زمنيا من بضع ساعات، يبدأ بالشخصية يستعد للخروج من المنزل، إن زوجته تذكره بأن يأخذ المظلة، لأن من المقترح أن يكون هناك مطر. إن البطل يعبر عن امتعاضه، فزوجته بالطبع على حق، لكنه لا يحب أن يبدو مخطئا.

إنه يغادر المنزل فى مهمة محددة- لكى يشترى طعاما للعشاء- تعطيه زوجته قائمة بالمشتروات، ويمضى إلى محل البقالة لكن انهمار المطر الغزير يفاجئه، وتهب الريح فتدمر المظلة قبل أن يصل إلى محل البقالة، فيمضى بالمظلة الممزقة نحو المحل، وعندما ينتهى من الشراء، يكون المطر لا يزال منهمرا فيحتفظ بالمظلة، وبعد أن يسير أمتارا قليلة، تشرق الشمس، ويقوم بمحاولته الأولى للتخلص من المظلة.

تحدث بعد ذلك ثلاث محاولات للتخلص من المظلة، إنه يتركها مرتين فى صندوق القمامة، وفى المرتين يجرى خلفه مواطن صالح وهو يحملها، مرة رجل كبير ومرة أخرى طفل صغير.

إنه يحمل الآن مشتريات البقالة والمظلة الممزقة، ويستمر فى محاولاته، فيرمى بالمظلة فى بئر بالقرب من منزله، ويعود إلى المنزل وهو لم يعد يفكر فيها، وبمجرد أن يخرج المشتريات من حقائبها يأتى عامل كان فى البئر ويطرق الباب، ويعيد المظلة. إن بطلنا الآن فى قمة الضيق، إنه يريد أن يدمر المظلة، وهو لا يستطيع أن يضعها فى القمامة لأن رجل القمامة سوف يعيد بالتأكيد هذا الشىء الثمين. وهو لا يستطيع أن يصارح زوجته بالمشكلة، فهى لن تفهمه، ثم تأتيه فكرة، فيضع المظلة فى الخزانة.

فى اليوم التالى يكون المطر غزيرا، إنه يأخذ المظلة المكسورة ومظلة سليمة ويذهب فى نزهة تحت المطر، ويرى صديقه دون الذى يكون قد ابتل وهو يجرى ناحية محل البقالة ومعه قائمة بالمشتريات. إن بطلنا يستعرض المظلة الاحتياطية تحت إبطه، وهو ينعم بالجفاف تحت المظلة السليمة، وبالطبع سوف يطلب منه دون استعارة المظلة، فيوافق البطل ويسير الهوينى عائدا إلى منزله. ويحاول دون بجهد جهيد أن يستعمل المظلة المكسورة، ويظهر عنوان على الشاشة يخبرنا أن البطل لم ير المظلة المكسورة مرة أخرى أبدا.

يمكن للكنايات والتعبيرات الشائعة أن تقدم نقطة بداية ممتازة لقصة قصيرة، لأن الكناية الشائعة تقدم شخصية وموقفا تعايشه هذه الشخصية، كما أنها تتضمن سردا.

لنأخذ مثالا: تعبير "كبش الفداء" (الترجمة الحرفية بالإنجليزية "رجل السقوط"- المترجم)، إنه يعنى فى التعبير العامى المصارع الذى تكون مهمته السقوط فى المصارعات التجارية الاستعراضية، وقد تعنى الإشارة إلى سقوط آدم من الجنة. إن رجل السقوط إذن هو شخص يدفعون له لكى ينسب جريمة ما إلى نفسه، كما يشرح سام سبيد (محقق خاص خيالى فى سلسلة روايات بوليسية- المترجم) للرجل الكبير فى نهاية فيلم "الصقر المالطى": "إنه ليس رجل سقوط إلا إذا كان لديه ميل لأن يسقط".(٥) ورجل السقوط بالمعنى المعاصر هو الرجل الذى يتلقى اللوم بدلا عن شخص آخر ارتكب خطأ أو حماقة.

إن الفكرة الرئيسية هنا هى أن بطلنا سوف يصبح كبش فداء، أما لماذا وكيف فسوف يكوّنان السرد لهذا الفيلم القصير. يجب علينا أن نختار شخصا وموقفا، ليس بالضرورة موقفا يختزل مصير الشخصية الرئيسية للمتفرج. ولعل المهمة الأكثر أهمية هنا هى خلق موقف يمكن أن يؤدى إلى النتيجة (بأن ينتهى البطل كرجل سقوط) المنطقية، والتى سوف تخلق شخصية يمكن أن نتعاطف مع محنتها.

سوف تكون قصتنا خيالية عن موظف فى مكافحة التهرب من الضرائب، يقرر أنه قال "لا" طوال حياته لدافعى الضرائب، وأنه من الآن فصاعدا سوف يقول "نعم" لإقراراتهم الضريبية. إنه رجل مسئول عن استعادة أموال الضرائب من المتهربين منها، وعندما تتصل إدارة مكافحة التهرب من الضرائب بوزارة المالية قائلة إنها فى حاجة إلى المال، فإن موظف وزارة المالية يرد بأن الوزارة على وشك أن تطلب المال من إدارة مكافحة الضرائب (وبالطبع فإن هذه الإدارة ترسل المال الذى جمعته إلى وزارة المالية). إن الموظف فى الوزارة- وهو بدوره بيروقراطى- لن يستطيع أن يبلغ رئيسه أن لديه المال الضرورى، فلا يزال أمام الوزارة جمع المزيد من المال. هل سيكون هذا الموظف هو رجل السقوط- أو كبش الفداء- بالنسبة لإدارة مكافحة التهرب من الضرائب؟ إن القصة يمكن أن تمضى بعدة طرق، لكن فيها جميعا سوف يكون موظف وزارة المالية هو رجل

السقوط، مع أن من الواضح أننا جميعا نريد أن ينجح رجل مكافحة التهرب من الضرائب.

إن هذه القصة الخيالية عن العالم البيروقراطى يجب أن تركز على رجل السقوط فى وزارة المالية، ويجب علينا فى أحد المستويات أن نشعر بالرضا من حقيقة أننا نتوحد مع ونقدر المأمول من استعادة ما دفعناه من الضرائب. وفى هذه القصة سوف يفى مصير البطل بخيال المتفرج- الحصول على الأموال التى دفعها للضرائب- وبالتالى فإن المتفرج سوف يقبل فكرة الفيلم ومصير رجل السقوط.

النوادر

النادرة، سواء رواها صديق أو قرأتها فى صحيفة، يمكن أن تكون نقطة بداية ممتازة لقصة سينمائية، وإليك مثالا على مثل هذه النوادر:

> ديزموند توتو قس أنجليكانى فى جوهانسبرج فى جنوب أفريقيا. إنه يستطيع بابتسامة وملاحظة بارعة أن يقدم نقاطا قوية بأقل قدر من المرارة، ولعل هذا هو السبب فى أنه فاز بجائزة نوبل للسلام فى عام ١٩٨٤. لقد أظهر تلك البراعة فى خطبة حديثة فى مدينة نيويورك، حيث قال: "عندما أتت البعثات التبشيرية لأول مرة إلى أفريقيا كانوا يملكون الإنجيل ونملك نحن الأرض. وعندما فتحنا الإنجيل أنقلبت الطاولة. فقد أصبحنا نملك الإنجيل وهم يملكون الأرض".(٦)

ليس هناك فى هذه النادرة الكثير من السرد أو شخصية رئيسية، مثلما كان الحال مع مصادرنا السابقة. ومع ذلك فإنها تحتوى على مفارقة قوية: الخضوع باسم الدين من جانب أهل البلاد الأصليين. إن تلك ليست قصة متفردة، لأنه يمكن بسهولة استخدامها لوصف غزو القوى الأوربية الغربية لأمريكا الشمالية والجنوبية. وبمعنى ما، فإنها تمثل النمط الغالب فى النزعة الاستعمارية.

إن التحدى الذى يواجهنا فى الكتابة هو استخدام هذه الحقيقة وذلك المجاز القويين، وجعلهما العمود الفقرى لقصة فيلم قصير. يمكن لتناولنا أن يكون واقعيا، أو

دراميا مبالغا، أو باستخدام التحريك. ومن أجل إعطاء مثال على نمط مختلف عما تناولناه سابقا، فسوف نتناول هذه النادرة هذه المرة بهدف خلق قصة مناسبة لتنفيذها بالتحريك.

ولكن نركز على مفهوم اللحظة التى تحول فيها المصلى إلى عبد، فإننا نحتاج إلى اتخاذ قرار بشأن السرد والشخصية، كما أننا نحتاج أيضا إلى التأكيد على أنه فى لحظة محددة من التاريخ كان السود يملكون الأرض ويتحكمون فى جنوب أفريقيا. وبقدر الإمكان، يجب أن نتفادى الكليشيه البشع حول تجار العبيد وهم يقدمون الهدايا إلى أهل البلاد الأصليين مقابل الأرض، فإن الإيحاء بأن حى مانهاتن تم شراؤه مقابل حفنة من الحلى الصغيرة يمكن أن يقوّض أصالة هذه المعالجة.

إننا نقترح قصة تركز على معنى الصلاة، خاصة الصلاة ذات المعنى المحدد لدى جماعات ثقافية وفى فترات تاريخية محددة. يمكننا أن نختار بين الصلوات التى تشكر الإله على الحصاد أو على ميلاد طفل، وصلاة الموتى، وصلاة الدعاء للإله أن يحقق للمصلى شيئا محددا. وفى قصتنا سوف نركز على الصلاة من أجل حصاد طيب، وهذا سوف يوحد القصة حول الصلاة، كما أنه سوف يتيح لنا أن نلقى الضوء الدال على الأرض، والحاجة إلى إطعام أبناء القبيلة، وبناء السلطة فى هذه المنطقة.

وسوف نركز على قبيلة لها ملك وكاهن، والشخصيات من الزنوج. فى قصتنا سوف يعلم الملك ابنه كيف يقود شعبه إلى حصاد وفير، وسوف يتحدث الملك عن الحاجة إلى المطر، والسلام مع الجيران، وأبناء وبنات لجمع الحصاد. ويركز كل مشهد على أحد أوجه هذه الصلاة– من أجل المطر، والسلام، والأبناء، والبنات– وينتهى كل مشهد بالنجاح فى تحقيق المأمول، وفى نهاية كل مشهد تركيز على أن الابن فيه سوف يصبح الملك فى المشهد التالى، وبهذه الطريقة، توحى الاستمرارية عبر الزمن بالنجاح، كما تتضمن السيطرة على الممتلكات. وفى المشاهد الثلاثة الأخيرة، يكون الرجال البيض حاضرين، فى البداية كمراقبين، ثم كتجار، وفى المشهد الأخير، هناك قس أبيض يقود الصلاة من أجل الحصاد، ويغلق الملك عينيه كما أمروه للصلاة، وعندما يفتح عينيه يجد أن الرجال والنساء فى الحقل من البيض، بينما يقف هو وأولاده خارج الحقل. يراقبون فى دهشة. ثم يقدم الرجال البيض أداة ما للملك، وهو لا يقبلها، فيقدمها له الرجال مرة أخرى، بينما يراقب القس ما يحدث فى صرامة، فيقبل الملك الأداة

ويخبرونه أين سوف يعمل، ويتحرك إلى الخلفية بينما مقدمة الكادر تحتشد برجال الدين والجنود البيض مع أبنائهم وبناتهم. ويتراجع الملك وشعبه إلى الخلفية، وينتهى سيناريو الفيلم.

ملحوظات

١- أمبروز بيرس، "حدث عند جسر أول كريك"، فى كتاب "القصص القصيرة الكاملة لأمبروز بيرس"، تجميع إيرنست جيه هوبكينز، لينكولن: دار نشر جامعة نيبراسكا، ١٩٨٤.

٢ – ريموند كارفر، «كاتدرائية»، فى كتاب "أفضل القصص القصيرة فى الثمانينيات"، تجميع شانون رافينيل، نيويورك: هافتون ميفيلين، ١٩٩٠.

٣ – "الآن ملفات الشرطة السرية مفتوحة"، مجلة تايم، فبراير ١٩٩٢، صفحة ٣٣.

٤- مقتبس فى كتاب "موسوعة الفكاهة"، تجميع إى دابليو جونسون، نيويورك: آيفى بوكس، ١٩٨٩، ص٢٠٢.

٥- مقتبس فى "مدافع مطلقة العنان ورنجة حمراء"، آر كليربورن، نيويورك: بالانتاين، ١٩٨٨.

٦ – مقتبس فى "موسوعة الفكاهة"، ص١٤٤.

٧- كتاب تجميع جوانا كول "أجمل الحواديت فى العالم"، نيويورك، دابلداى، ١٩٨٢، وكتاب تجميع جيك زايبس "تعاويذ سحرية"، نيويورك: كتب بينجوين،١٩٩١، وكتاب بنحاس ساديه "حواديت يهودية"، نيويورك: بانتام دابلداى، ١٩٨٩.

٨ – "الزمار ذو الملابس الزاهية الألوان"، فى كتاب "أجمل الحودايت فى العالم"، ص٢٢٨-٢٣١.

٩- شارل بيرو، "حواديت بيرو"، نيويورك: دوفر، ١٩٨٨.

الفصل التاسع

استراتيجيات التجسيد من خلال الصورة

فى الفصل السابق ألقينا الضوء على خصائص الحكى التى تتجاوز وسيطا بعينه، بما فى ذلك السينما. وفى هذا الفصل نريد أن نلقى الضوء على الفرق الأساسى بين السينما وأشكال رواية القصة الأخرى، وهذا الفرق هو أن السينما وسيط بصرى، وبالتالى فإن القصص التى تُروى بالشكل السينمائى يجب أن تستفيد من العنصر البصرى وإلا جاءت القصة مخيبة للتوقعات، أو أنها تعجز عن الوصول إلى جمهورها المستهدف.

ومع ذلك فإن هذا لا يعنى أن السينما لها الكثير من العناصر المشتركة مع فن التصوير التشكيلى أو الفوتوغرافى، فلأنها شكل سردى فإن لديها الكثير الذى تشترك فيه مع المسرح والرواية أكثر مما لها مع الصورة الفوتوغرافية أو اللوحة التشكيلية. ولكن عندما نقارن السينما مباشرة مع هذه الأشكال السردية، فإنها سرعان ما تتجاوز هذه الحدود المشتركة.

وأفضل طريقة لفهم السينما والكتابة السينمائية هى اعتبارها شكلا سرديا لرواية القصص، له صفات سردية مشتركة مع الأشكال الأخرى مثل المسرحية والرواية. ومع ذلك فإن السينما وسيط بصرى أيضا يجب أن يتلاءم فى سرده مع السمات التى تنفرد بها السينما، وهى السمات التى تختلف إلى حد كبير عن الأشكال السردية الأخرى. وفى هذا الفصل سوف نوضح التشابهات والاختلافات.

كما ذكرنا سابقا، فإن القصص السينمائية تأتى من مصادر عديدة، وسيناريو أنطونى جرين "الحمامة" (الموجود فى الملحق أ) يعتمد على أحداث حقيقية حدثت خلال الحرب العالمية الثانية. وإذا نظرنا إلى أفلام عديدة، فسوف نجد قصصا مثل "زيت لورينزو" لجورج ميللر تعتمد على مقالات صحفية عن أحداث حقيقية (هنا عن بحث أم عن علاج محدد لمرض طفلها، رغم تأكيد المؤسسة الطبية أن الابن غير قابل للعلاج). وتعتمد أفلام أخرى على شخصيات وطنية، مثل جيمس هوفا فى سيناريو ديفيد ماميت "هوفا"، و"مالكولم إكس"، وفى هاتين الحالتين كانت سيرة الحياة المنشورة هى المصدر الرئيسى لمادة الفيلم. وتحول روبرت ريدفورد إلى الرواية القصيرة لنورمان ماكلين "نهر يجرى خلالها" ليصنع فيلمه الذى حمل الاسم نفسه، كما تحول روب رايز إلى مسرحية آرون سوركين "رجال طيبون قلائل"، وعاد فرانسيس فورد كوبولا إلى القصة الأصلية لبرام ستوكر لكى يقدم معالجته عن شخصية دراكيولا فى فيلم "دراكيولا برام ستوكر"، واختار جيمس آيفورى وإسماعيل ميرشانت رواية إى إم فورستر الكلاسيكية "هواردز إيند" لكى يقدما فيلمهما بنفس الاسم. وأيا كان المصدر، فلكل هذه الأفلام سمات بصرية، وكل منها تجاوز شكل وحتى سمات النص الأصلى. وهناك سمة أخرى للقصة السينمائية تتضمن أهمية الأنماط الفيلمية، فالمتفرج يعلم ما يتوقعه فيما يخص السمات البصرية فى فيلم ويسترن، أو فيلم خيال علمى، أو فيلم رعب، أو فيلم موسيقى، وهذا يؤدى إلى خلق لغة اختزال بصرية بالنسبة لكاتب هذه الأنماط الفيلمية. إننا نجلب مجموعة من التوقعات فى فيلم الويسترن، مثلما فعل كلينت إيستوود فى فيلم "لا يمكن غفرانه" (سيناريو ديفيد ويب بيبولز). كما أننا نعلم ماذا نتوقع عندما نرى فيلم رعب وخيال علمى مثل فيلم "غرباء ٣" (الذى كتبه ديفيد جايلر، ووالتر هيل، ولارى فيرجسون)، على الأقل فيما يخص نوع الحدث البصرى.

لكن المتفرج يريد أن يفاجأ أيضا، ففى الوقت الذى يضطر فيه الكاتب إلى الالتزام بمواضعات سردية معينة لكى يسهل تعرف المتفرج على النمط، فإن عليه أيضا أن يخلق مجالا للمفاجأة أو الصدمة، وتكمن المخاطرة فى أن الكاتب سوف يفقد المتفرج إذا ابتعد كثيرا جدا عن المواضعات، بينما يمكن أن يكسب رؤية جديدة من خلال هذه

التجربة. وهذا هو ما حدث بالضبط فى فيلم "لعبة الصراخ" لنيل جوردان، الذى يمزج الميلودراما والتشويق، وفى فيلم أنجيسكا هولاند "أوربا أوربا" من نمط الفيلم الحربى ولكن بنغمة ساخرة. ورغم أن استراتيجية السرد يمكن أن تتغير، فإن الحاجة إلى فعل بصرى لا تتغير، لذلك فإن هذين الفيلمين يظلان قويين من الناحية البصرية.

السمات السينمائية

بالنسبة للسمات البصرية، فإن القصص السينمائية يمكن أن تستفيد من الصفات المادية والدرامية للسينما، وربما ليست هناك سمة أكثر ظهورا وأقل استخداما فى القصص السينمائية من مظهر الواقع. ولأن السينما تبدو حقيقية، فإن المتفرج يدخل إلى التجربة السينمائية بصورة أكثر سهولة وأقرب إلى اللاوعى، مقارنة - على سبيل المثال- بمسرحية على خشبة المسرح.

ومظهر الواقع يقدم أيضا للكاتب فرصة أن يطور تعقيد الشخصية أو الموقف بطريقة أكثر قابلية للتصديق، والفائدة التى تعود على الكاتب وعلى المتفرج، بالتوحد السريع مع موقف أو شخصية، هى فائدة كبيرة. كما أن السينما تتيح للكاتب قوة الحركة، فالكاميرا لا تسجل فقط حركة الأشخاص، لكن المونتاج يتيح للمتفرج أيضا مدى زمنيا ومكانيا لا يضع له حدودا إلا خيال الكاتب وميزانية المنتج. والديناميكية الناتجة عن ذلك تعنى أنه ليس على الكاتب أن يقيد نفسه فى مكان جغرافى أو نقطة واحدة فى الزمان. إنك حر، وإذا حكيت قصتك جيدا فإننا سوف نتابعك ونتبعك كجمهور.

لكن الزمان والمكان ليسا فقط متغيرات يمكن للكتاب تقديمها، فتصميم الصوت يمكن أن يساعد فى استبدال الأماكن دون الذهاب بالفعل هناك. وعلى سبيل المثال، فإن ألفريد هيتشكوك فى فيلمه الناطق الأول "ابتزاز" (١٩٢٩) أراد أن يلمح إلى إحساس الذنب الذى تشعر به البطلة. المكان هو مائدة الإفطار، فى غرفة الطعام خلف دكان الوالدين. هناك زبونة تتحدث إلى البطلة حول حادثة قتل جرت فى الليلة الماضية، إن ما لا تدركه الزبونة هو أن البطلة هى التى ارتكبت القتل بالمصادفة، وإحساس الذنب

يستولى عليها بينما الزبونة تثرثر حول طرق القتل. العنصر البصرى الذى نراه هو سكين الخبز فى يد البطلة، وعلى شريط الصوت يضيع صوت الثرثرة ونسمع فقط كلمة "سكين". وهكذا فإن صوتا وصورة يمكن أن يخلقا معا الحالة الوجدانية الذاتية للبطلة: الشعور بالذنب!

وتجاور الصوت هو أحد الاختيارات، والتجاور البصرى اختيار آخر، وهذا يعنى أن تجاور لقطتين مختلفتين يقدم معنى جديدا يتجاوز معنى كل لقطة وحدها، أو يمكن أن يتحقق التجاور داخل اللقطة نفسها. إن للصورة سياقا: هناك جانب أيمن، وآخر أيسر، ووسط، ومقدمة، وخلفية، وإذا أردت فإنك تستطيع تقديم تجاور بصرى محدد يركز على علاقات القوى، وتغير أهمية عنصرين، أو تطور علاقة ما، وكل ذلك تفسيرات بصرية لما سوف يراه المتفرج.

ورغم أن الكتاب لا يكتبون لقطات الكاميرا فى سيناريوهاتهم، فإنهم يتعاملون دائما مع علاقات، ومع تغيرات فى هذه العلاقات، وما نريد أن نؤكد عليه هنا هو أن التفاصيل البصرية التى يقدمها الكاتب يمكن أن تجسد هذه التجاورات والتغيرات.

وأخيرا، وفيما يتعلق بالخصائص المادية، فإن مستوى التفاصيل البصرية سوف يخلق تعقيدا بقدر ما تحتاج. وهناك مثال يمكن أن يوضح المعنى هنا، ففى المشهد المسرحى حيث يكون الهدف هو الإيحاء بهواجس الشخصية حول مظهرها، فإننا نرى مجموعة واحدة فقط من الملابس، والقليلون من المتفرجين هم الذين سوف يرون الماكياج أو التغيرات فى الملابس، وبالتالى، ومن أجل توصيل معنى الهاجس، يجب علينا أن نضع دولاب ملابس مليئا على خشبة المسرح، أو نجعل الشخصية أو شخصية أخرى تبدى ملاحظاتها حول هذا الهاجس.

ومن ناحية أخرى فإننا نملك فى السينما إمكانية إظهار الشخصيات وهى تجرب مجموعات من الملابس، الواحدة بعد الأخرى، ونستطيع أن نرى الشخصية وهى تغير ماكياجها، ونتابعها فى جولتها فى المحلات، ونراها وهى تضيف ملابس جديدة إلى ملابسها. إن مستوى التفاصيل البصرية يمكن أن يوحى بأن الشخصية مصابة بداء السرقة اللاإرادية، أو أنها تشعر بعدم الاطمئنان لمظهرها. بكلمات أخرى، فإننا نستطيع

أن نؤكد على هذا الهاجس، كما نستطيع إذا أردنا أن نبدأ فى استكشاف الجانب النفسى من الهاجس، ومدى التعقيد الذى نريده يعتمد كلية على رغبة من يكتب فى الكتابة. إننا نستطيع الاختيار بين التعقيد والبساطة، فهذا أمر يتعلق تماما بالتفاصيل البصرية.

وفيما يتعلق بالخصائص الدرامية، فإن السمة الأساسية للسينما هى أن الفعل البصرى مهم فى تأسيس الدافع، وفى رسم ملامح الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية، وفى تطور الحبكة. إن القصة يتم غزلها من خلال الفعل البصرى، وإذا تم غزلها من خلال الحوار فإنه لن يوجد فرق كبير بين الفيلم والمسرحية. ففى المسرح يكون الحوار هو كل شىء، أما فى السينما فإن الفعل البصرى هو كل شىء. هناك سمة مرهفة للسينما - وإن لم تكن أقل أهمية- وهى أن وجهة نظر السرد يتم التأكيد عليها بصريا. قد يشير السرد إلى أن الشخصية س هى الشخصية الرئيسية، لكن ما يؤكد على ذلك هو حقيقة أن الأحداث "تحدث" للشخصية س، أحداث لا يقوم فيها بدور المراقب ولكنه شىء ما بين الفاعل والمفعول به. إن هذا التجسيد البصرى سوف يسهل أيضا التوحد مع س، وعند الضرورة يقوم هذا التجسيد بإعطائنا القدرة على النفاذ إلى عالمه الذاتى. فالصراع بين عالمه الذاتى والعالم الموضوعى هو قلب دراما الفيلم، ومن خلال فهم عالمه نستطيع أن نقدر أعمق أبعاد صراعه مع العالم الخارجى، وكل ذلك يجب تحقيقه بشكل بصرى إذا كان الكاتب يريد أن ينجح مع وسيطه السينمائى.

أسماء اللقطات

النوعان الأكثر شيوعا للقطات الكاميرا هما "اللقطات القريبة" و"اللقطات العامة". إن الأفلام مصنوعة من شذرات وقصاصات متباينة من شريط الفيلم، واللقطات القريبة واللقطات العامة هما نوعان فقط من أنواع هذه القصاصات، فيوجد أيضا "اللقطة العامة جدا"، ولقطة الكاميرا المتحركة، دوللى وتركينج (متحركة على تروللى صغير)، والستيديكام (المحمولة)، وتيلت (المتحركة إلى أعلى وأسفل)، والبانورامية (المتحركة يمينا ويسارا).

وبعد أن ذكرنا التنويع البصرى للصور فى السينما، يجب أن نقر أيضا أن تحديد اللقطة هو من حق مخرج الفيلم، فماذا إذن يترك هذا من قرارات إبداعية للكاتب؟ وهل يجب على الكاتب أن يفكر فى نوع اللقطات أم فى وحدات درامية أكبر؟

الإجابات عن هذه الأسئلة بسيطة ومعقدة فى وقت واحد، فيجب على الكاتب أن يفكر فيما يخص الصور (اللقطات) خلال كتابة السيناريو، لكن فى العادة ليس من الضرورى بالنسبة له أن يذكر تفاصيل هذه اللقطات فى السيناريو، ففى الحقيقة إن ذلك قد يكون عاملا معوقا.

إذن كيف له أن يكتب القصة فى صور، إذا لم يكن عليه أن يذكر تفاصيل هذه الصور؟ ولكى نجيب عن هذا السؤال سوف نتحول إلى المصطلحات المستخدمة فى كتابة سيناريوهات الأفلام.

مراجعة تعريفات الكتابة السينمائية

يمكن تقسيم المصطلحات الدرامية التى ذكرناها سابقا إلى مجموعتين: المجموعة المتعلقة بالشخصية، والأخرى المتعلقة بالحبكة.

فلنبدأ بأنواع الشخصيات، حيث يوجد نوعان: الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية.

الشخصية الرئيسية

الشخصية الرئيسية، أو البطل، هو السبب فى وجود قصة فيلمك، ويجب أن يوضع فى وسط الحدث. والقصة أو الحبكة تعطى الشخصية الرئيسية فرصة لأن يتغلب على أزمته.

ويجب أن تكون لدى الشخصية الرئيسية طاقة أو دافع لكى يحملنا معه خلال القصة، ويجب أن يجذبنا بشكل ما. إن بعض الكتاب يستخدمون البطل ذا الجاذبية العالية، بينما يضع آخرون شخصية ذات هدف فى موقف يخلق توحدنا أو تعاطفنا مع الشخصية، وفى الحالتين يجب تحديد شخصية البطل بصريا وسلوكيا بطريقة تساعد

القصة. وعلى سبيل المثال، فإنه كلما زاد الاهتمام البصرى بخصائص البطل، سواء من ناحية المظهر أو الجوهر، فإن ذلك يساعد القصة.

هناك كلمة عن الأهداف، فسواء كان البطل بطوليا أم مأساويا، يجب على الكاتب أن يكون واضحا تماما فى أهداف الشخصية. وبمعنى ما فإن الشخصية يجب أن يكون لها هدف فى كل مشهد، وقد يكون هذا الهدف بسيطا. وما يحتاجه الكاتب أيضا لكى يحافظ على اجتياز الشخصية للحدث هو أن يكون هناك هدف أكبر، الذى يشكل المسألة الكبرى التى تدفع الشخصية خلال القصة، فهذا الهدف يحث البطل دائما على استكمال رحلته.

الشخصيات الثانوية

للشخصيات الثانوية أدوار أبسط كثيرا فى القصة السينمائية، وعادة ما يكونون شخصيات نمطية، إن لديهم غاية وهم يحققون هذه الغاية فى مجرى القصة، كما أن لهم أهدافا، لكنها بشكل أو بآخر أهداف ذات علاقة بهدف الشخصية الرئيسية. وقد يكون سبب وجودهم فى القصة هو مساعدة الشخصية الرئيسية، أو قد يشكلون عائقا أمام هدف الشخصية الرئيسية. كما يجب أن يكون للشخصيات الثانوية سمات بصرية وسلوكية تساعد القصة.

وأهم الشخصيات الثانوية هو الخصم، الذى يتعارض هدفه مع هدف الشخصية الرئيسية، والخصم يكون عادة هو أكثر الشخصيات الثانوية تعقيدا.

الحبكة

تحدث الحبكة فى العالم الخارجى أكثر من حدوثها داخل الشخصية، والحبكة هى سلسلة المشاهد التى تؤدى بالشخصية من الأزمة إلى المواجهة إلى الحل، فى خط من الحدث المتصاعد. وخلال مجرى الحبكة يجب ألاَّ ينسى الكاتب أبدا أين يوجد الشخصية الرئيسية، فلا وجود للحبكة بدون الشخصية، فإذا حدث ذلك، نفقد اندماجنا كمتفرجين ونصبح مجرد متلصصين على الحدث من الخارج بدلا من أن نكون مشاركين فى قصة الفيلم.

تحولات الحبكة، والمفاجآت، والانقلابات

تشير تحولات الحبكة، والمفاجآت، والانقلابات، إلى أداة درامية واحدة، فالكاتب يستخدمها فى الحبكة لكى يخلق التوتر ويحافظ على اهتمام المتفرج، وهذه العناصر مهمة بشكل ميكانيكى بالنسبة لقصة الفيلم، فهى تجعلنا نخمن ما سوف يحدث ونندمج مع الأحداث.

المزيد عن البناء

كما تعلم، فإن التنظيم الدرامى لقصة الفيلم يشار إليه على أنه :"البناء"، ويتم اختياره لكى يلائم الأهداف السردية للقصة، ويدور عادة حول مجموعة من الأفعال أو الفصول.(1) ويؤكد الكتاب على الحبكة أكثر من النص الفرعى أو مستوى الشخصية فى بعض الأنماط الفيلمية المحددة، فبعض هذه الأنماط- مثل أفلام المغامرات- هى فى جوهرها حبكة بدون نص فرعى، بينما أنماط أخرى- مثل الفيلم نوار وأفلام الرعب- لديها من النص الفرعى أكثر من كوميديا الموقف على سبيل المثال. إن النمط الذى يعمل الكاتب من خلاله هو الذى يحدد مدى التوازن بين الحبكة والنص الفرعى. وأفضل الاختيارات فيما يخص البناء هى تلك التى يتخذها الكاتب عندما يكون على علم تام بالخصائص السردية للنمط الفيلمى. فالبناء هو شكل الحبكة.

المشهد

المشهد هو وحدة البناء الأساسية فى أى بناء للسيناريو. والفصل الواحد يتألف من عدة مشاهد، وفى بعض الأحيان تتجمع عدة مشاهد فى تتابعات، ويتألف كل تتابع من مشهدين إلى أربعة مشاهد تربطها غاية سردية.

ويجب أن يساهم كل مشهد فى دفع الحبكة إلى الأمام. وداخل كل مشهد، يكون للشخصيات أهداف أو أفعال محددة.

ويتألف المشهد بصريا حول غاية سردية، لكن المشهد يدور حول أهداف الشخصية، فإذا كان للشخصية س هدف، وكان للشخصية ص هدف متعارض، فسوف يمضى المشهد حتى يحقق أحدهما هدفه، وعندئذ ينتهى المشهد، وخلال المشهد لا يحقق الشخصية الأخرى هدفه، فنجاح إحدى الشخصيات وفشل الأخرى يرتبطان بشكل مباشر بتقدم الحبكة إلى الأمام.

وتميل المشاهد إلى أن تكون محددة وقصيرة نسبيا، والمشاهد الانتقالية أقل شيوعا مما كانت عليه، وبالتالى فإن أفضل اختبار لمشهد ما هو أن نسأل: هل يساهم هذا المشهد فى تطور الحبكة؟ وإذا كانت الإجابة نعم، إذن كيف؟ وإذا لم تكن فيجب عدم وجود المشهد فى السيناريو.

السكريبت

السكريبت هو تطوير المعالجة أو ملخص القصة، بحيث يشمل الوصف البصرى والحوار، ويجب تقديمه دائما فى فورمات الماسترسين (سوف نعطى نموذجا له فى نهاية هذا الفصل). والجدل الأساسى حول شكل السكريبت هو إذا ما كان يتضمن وصفا مختصرا فى المشاهد، ونحن نقترح ألاّ يتضمن هذا الوصف. إن فورمات الماسترسين يتيح لقارئ السكريبت أن يتصور القصة على نحو بصرى، وليس أن يقدم وصفا تقنيا يقطع تدفق الأحداث.

وهناك مصطلحات أساسية خاصة بالسكريبت السينمائى سوف تقابلها. والآن نتحول إلى مبدأ التجسيد البصرى، لكى نساعدك على أن تروى القصص من خلال الصور.

مبدأ التجسيد البصرى

سواء قام الكاتب بتخيل الفيلم، أو استحضر حلما، أو رسم مجرد صورة، فإن القاعدة هى أن على الكاتب أن يجسد بصريا وليس لغويا، ومفتاح النجاح فى هذا التجسيد البصرى هو المعنى الذى يعطيه للقصة. إن الصور قد تكون محايدة، أو محركة، أو طاغية، وإبداع الكاتب ثم إبداع المخرج فى مرحلة لاحقة هما اللذان يفرقان بين ما هو وظيفى وما هو خيالى. وإننا نقترح أن نأخذك خلال عملية تجسيد بصرى سوف تساعدك على الطموح إلى ما هو خيالى.

عملية التجسيد البصرى

الخطوة الأولى فى عملية التجسيد البصرى هى التفكير فى الطريقة التى سوف تروى بها قصتك، ونحن نميل إلى رواية القصة باستخدام الزمن المضارع الأكثر تأثيرا من الزمن الماضى، فتقديم قصة بحيث تبدو أنها تحدث بينما نراقبها يعطى القصة

طزاجة وحيوية وطاقة، ويضع الكاتب فى المركز الأقوى ليوجه الطريقة التى سوف تحدث بها القصة.

ورواية القصة على أنها من الزمن الماضى تجعل القصة أكثر تباعدا عنا، بينما رواية القصة بالزمن المضارع تستخدم لغة نشطة وذات علاقة وثيقة بالحدث.

والخطوة الثانية فى عملية التجسيد البصرى هى تقرير كيفية تقديم شخصيتك الرئيسية. فالشخصية التى تشعر بالضياع أو الاضطراب أو السلبية هى شخصية تميل إلى الكلام وليس إلى الفعل، بينما الشخصية ذات الهدف تميل إلى الفعل من أجل تحقيق هدفها. وبالتالى فإن تقديم الشخصية باعتبارها ذات هدف سوف يساعدك على التجسيد البصرى لحركتها تجاه هذا الهدف.

والخطوة الثالثة هى وضع حدث القصة فى مكان وزمان حيث توجد إمكانات بصرية تساعد قصتك، فالفتاة الصغيرة فى "ذات الرداء الأحمر" موجودة فى غابة، والغابات توحى بالهدوء أو الخطر، وفى الحالتين فإن الغابة كمكان تضيف إمكانية بصرية للقصة.

والخطوة الرابعة بالنسبة للكاتب هى استخدام عدسة مكبرة من أجل تحقيق "الملاحظة، والانتظار، والرغبة" فى القصة، وهو ما يعنى أن فكرة "الملاحظة" والمراقبة يجب أن تتخلل قصتك، ويجب على المتفرج أن يراقب الأحداث التى تحدث للشخصية. أما "الانتظار" فيتضمن مستوى ثانيا من التفاعل مع القصة. فما هى الأحداث البصرية التى يمكننا أن نضيفها إلى القصة لكى تساعد فى دفع الشخصية إلى موقف يساهم بدوره فى القصة؟ وأخيرا فإن أداة "الرغبة" تحتاج إلى التطوير، فماذا سوف تريد الشخصية أن تفعل من أجل تحقيق هدفها؟ فإذا كانت الشخصية تناضل للوصول إلى هدفها، يجب على المتفرج أيضا أن يلهث فى هذا النضال، وهذا يتحقق من خلال رحلة صاعدة تحاول فيها الشخصية الوصول إلى القمة، وينضم إليه المتفرج فى الرغبة فى الوصول إلى هذه القمة.

والخطوة الخامسة هى تقديم مفاجآت بصرية طوال الوقت، وقد تكون هذه المفاجآت تعبيرات مثيرة للدهشة لتوقعات الشخصية، وقد تكون ذات علاقة بالشخصية أو الحبكة، وفى الحالتين فإنها تساعد على التجسيد البصرى للقصة.

وبذلك يجب أن يكون واضحا أن هدف الكاتب هو دفع المتفرج من موقف الفرجة السلبية إلى موقف المشارك فى القصة، وهذا يحدث من خلال التوحد مع الشخصية الرئيسية، ومن خلال نضالها لتحقيق هدفها.

ومسألة إذا ما كنت تجعل المتفرج يقف خارج القصة كمتفرج سلبى أو يقف موقف المشارك، هى مسألة يجب أن تعود إليها بشكل مستمر خلال عملية الكتابة. ولكى تعزز من إحساس الوجود داخل القصة مع الشخصية، يجب على الكاتب أن يعتمد على التفاصيل البصرية لكى يؤكد على مصداقية الشخصية، والمكان، والزمان، والحبكة. وهذه التفاصيل البصرية قد تتراوح من الوقت خلال اليوم، إلى حالة الطقس، إلى المكان والملابس وطريقة المشى وأسلوب التعامل مع الآخرين، وما إلى ذلك. وبقدر التفاصيل البصرية فى السيناريو تزداد مصداقية القصة.

هناك خطوة أخرى للاستخدام الكامل لعملية التجسيد البصرى. افحص قصتك، وعاود التفكير فيها، وأعد كتابتها كفيلم صامت. إن تباعدك عن اللغة سوف يساعدك على التفكير واتخاذ قرارات الكتابة على نحو بصرى، وبعد أن تفكر فى السيناريو بالمعايير البصرية، نقترح عليك أن تضيف الصوت لكى تعطى مستوى آخر من المصداقية، فالصوت يمكن أن يساعد أيضا فى تقديم مستوى من المجاز للقصة. وسوف نناقش هذه النقطة فى الجزء التالى.

المزيد عن تصميم الصوت كعنصر مكمل للتصميم البصرى

كما ناقشنا فى الفصل الثالث، فإن الصوت أداة مهمة فى رواية القصص. وسواء كان الصوت متزامنا (مرتبطا على نحو مباشر بالعناصر البصرية- أى أننا نسمع صوت غلق الباب عندما نراه يغلق)، أو غير متزامن (فى تعارض مع العناصر البصرية)، فإن الصوت يضيف بعدا آخر فى معايشة القصة. وبهذه الطريقة يمكن استخدام الصوت لدعم حالة من الواقعية التى تنبع من العناصر البصرية، أو يمكن استخدامه لخلق رؤية مختلفة أو ذات مستويات متعددة.

والمهم هو استخدام الصوت لتحقيق غاية محددة، فلأنك استخدمت البعد البصرى لتحكى قصتك، وتجسد الشخصيات، وتخلق إحساسا بالمكان، فيجب عليك أن ترى الصوت باعتباره إمكانية أخرى لحكاية قصتك على نحو أكثر قوة.

ويمكن للصوت أن يغير المعنى البصرى، أو يكمله، وفى فيلم كين ويب "المنتظرون" يؤدى الصوت الغرضين معا. يدور الفيلم حول عملية الانتظار، وينتقل بين مجموعة متنوعة من الشخصيات والأماكن: حافلة الضواحى تنتظر وصول القطار، وامرأة تنتظر علامة من السماء، وممثل ينتظر أن يصبح مشهورا، وشاب ينتظر أن يطير، وصبى ينتظر بابا نويل. ويشرح الراوى بطريقة مسلية السبب وراء كل انتظار. والأسباب تتراوح بين ما هو منطقى وما هو غير منطقى، والعناصر البصرية توحى بأن معظم الشخصيات نالت ما تريده، خاصة عندما تكون الرغبة غير منطقية أو خارقة للطبيعة، وبالتالى فإن المفاجأة فى رؤية كل منهم يحصل على ما يريده، بصرف النظر عن كونه مجافيا للطبيعة أو العقل، تكون مفاجأة مضحكة جدا. وينهى ويب الفيلم بلقطة من زاوية منخفضة لجرسون يتلو قائمة الطعام فى مطعم إيطالى، وتشكل هذه اللقطة ربع الفيلم كله، وتؤدى إلى إبعاد اهتمامنا عن الناس الذين ينتظرون ويريدون، إلى الناس الذين يخدمون الزبائن ويعطونهم ما يريدون، لنعود فى النهاية إلى الأرض. (هناك تلاعب لفظى فى عنوان الفيلم "المنتظرون"، فقد يعنى "الجرسونات" أيضا- المترجم).

وشريط الصوت فى "المنتظرون" هو الذى يشرح تنوع العناصر البصرية، ويربط بين أحدها والآخر، ويخبرنا الراوى "لماذا ينتظر هؤلاء الناس". وعندما ينتهى موقف كل شخص إلى الحل، يشرح لنا الراوى كيف تحقق هذا الحل، وهذا لا يعنى أن العناصر البصرية غير طبيعية عند نقطة الحل، لكنها تؤكد على أن تنوع الناس والعناصر البصرية يعنى أن العناصر البصرية لا تستطيع أن تؤدى وحدها كل الوظيفة السردية، إنها تحتاج الصوت والتعليق لكى تترابط معا، وتساعد على فهم الحل، وتؤدى بنا إلى رد فعل تجاه التوقعات المختلفة. إن النص الفرعى (المعنى المتضمن أو ما بين السطور) فى القصة هو أننا جميعا ننتظر شيئا خارجا عن نطاق سيطرتنا لكى يحل لنا أزماتنا، وهو معنى مؤثر بالفعل، وقدرة كين ويب على أن يجعلنا نضحك على هذه القضايا تعكس مدى تأثير عمل الصوت والعناصر البصرية معا فى هذا الفيلم القصير.

شكل كتابة السيناريو (الفورمات)

يمكن للفورمات الذى تستخدمه أن يؤكد على أهمية العناصر البصرية فى السيناريو الذى تكتبه. وكما ناقشنا سابقا، فإننا نقترح فورمات الماسترسين الذى يستخدم على نطاق واسع، ومثاله كما يلى:

العنوان

تأليف

لـ.. (برنامج تليفزيونى أو شركة إنتاج)

١- إنها تمطر، عاصفة رعدية. الرجل الشاب براد يسير إلى صندوق بريده. يفتح الصندوق بالكثير من الأمل. ينهمر المطر مدرارا. إنه يستطيع القراءة بصعوبة بالغة، لكنه يلاحظ الكلمات.

"يسرنا أن نمنحك". يحشر الخطاب فى جيبه ويبدأ فى الجرى.

براد

ماما! بابا! لقد نجحت! لقد نجحت!

إنه يجرى ويبدو ضائعا تحت وابل المطر الذى يبدأ، لكننا نستطيع أن نسمع صوته، إنه رجل سعيد.

قطع إلى:

٢- داخلى. المطبخ. نهار.

أم براد تقلب الحساء. إنه مبتل تماما.

الأم

الأفضل أن تخلع هذه الملابس، وإلا فإنك لن تعيش حتى تدخل هذه المدرسة الممتازة.

براد

إنها ليست ممتازة. إنها جيدة فقط.

الأم

جيدة وممتازة.

براد

جيدة.

الأم

إنهم لن يصنعوا لك مثل هذا الحساء.

براد

يمكنك أن ترسلى لى بعضه بالبريد.

الأم

الآن أنت تسخر منى. انتظر حتى تدخل المدرسة. لعلك أنت وأباك تفكران فىّ كمصدر للفكاهة. آمل ألاّ تنسانا يا براد.

براد

إننى لم أرحل بعد يا ماما.

الأم

وآمل ألاّ تنسى من أين جئت يا بنى، لا تنسَ.

نهاية مشهد٢.

الملحوظ حول فورمات الماسترسين أن تنظيمه يهدف إلى أن القارئ يمكن أن يتصور القصة على نحو بصرى بقدر الإمكان. لا توجد هنا زوايا كاميرا، أو تعليمات تقنية تفصيلية، هناك فقط الوصف والحوار. يجب أن تعوّد نفسك على هذا الفورمات، وتستخدمه لتطوير السيناريو القصير الذى تكتبه.

تدريب١٧

يستغرق هذا التدريب ١٠دقائق، اكتب بأسرع ما تستطيع دون توقف للتفكير، أو القلق بشأن المنطق، أو هجاء الكلمات أو علامات الترقيم. استخدم ميقاتا ولا تنظر إليه أثناء الكتابة.

١- ضع صورة أمامك، تخيل أن الصورة كادر ثابت من فيلم، تخيل أن الشخصية فى الصورة تبدأ فى الحركة والفعل. اكتب لمدة ١٠ دقائق، ثم ضع جانبا ما كتبت دون أن تقرأه.

٢- افعل الشىء نفسه بالنسبة لصورة ثانية.

٣-اكتب قائمة بعشرة أصوات موحية لك بشكل خاص.

٤- اصنع قائمة بخمسة أصوات يمكن أن تؤسس للنغمة الشعورية للصورة الأولى.

٥- اصنع قائمة بخمسة أصوات يمكن أن تؤسس للنغمة الشعورية للصورة الثانية. لاحظ أن الصمت يُعتبر "صوتا".

الفصل العاشر

الاستراتيجيات الدرامية

لديك فكرة لقصتك، والمشكلة التى تواجهك هى العثور على الدراما فى فكرتك، وصياغة هذه الدراما فى سيناريو سينمائى. إن هناك شيئا فى الفكرة- التى قد تكون قد أتت من أحد المصادر التى ذكرناها فى الفصل السادس- وهذا الشىء هو الذى جذب مخيلتك الإبداعية، وأطلق استجابة وجدانية بداخلك. وسواء كانت الفكرة قد لمست وعيك أو لاوعيك، فإنها قد تركت فيك تأثيرا، إنها تسيطر عليك، ولن تتركك إلا بعد أن تحولها إلى سيناريو، وحتى يتحول السيناريو إلى فيلم يشاركك فيه الآخرون، فهذا الفيلم يتيح للآخرين أن يعرفوا ما يدور بداخلك، إنه هدية إليهم ودعوة لهم للانضمام إليك فى متعة معايشة الفيلم لمدة عرضه. تلك هى الدوافع لتحويل فكرة إلى قصة درامية، وسوف ننتقل الآن إلى وسائل إنجاز هذا التحويل.

الفكرة

فى بداية عملية تطوير فكرة لقصة درامية، فإن من المهم أن نضع فى الاعتبار عددا من الأسئلة سوف تقوم الإجابات عنها بإرشادك.

فى البداية، هل للفكرة مجرد شكل لصورة فوتوغرافية، أم أنها تتضمن سردا؟ إن تأمُّل صورة فوتوغرافية لفتاة صغيرة تجرى فى شارع شتائى وهى تحمل معطفا شتويا وحقيبة ظهر يتضمن أنها ذاهبة إلى المدرسة. هل سوف تدور أحداث القصة حول هذا اليوم فى المدرسة؟ هل هناك شىء خاص فى هذا اليوم؟ أم أنه ببساطة أنشودة لحرية أن تكون الفتاة فى السادسة عشرة من عمرها، وليس لديها التزامات سوى أن تلحق بأصدقائها فى المدرسة؟

وإذا لم توحِ الفكرة أو التأمل باتجاه ما، فإن من المهم أن تقرر عن أى شىء تدور الصورة التى ظلت ملازمة لك. دعنا نقرر أنها تدور عن هذه الشعور الأخير: حرية وجمال أن تكون فى مقتبل العمر، وأن ذلك هو أكثر ما يجذبك فى هذه الصورة. إذن فالفكرة الرئيسية تدور حول الفرح والبهجة (وعدة صفات أخرى) فى أن تكون فى مرحلة الشباب المبكر. هل هناك مفاهيم أو أحداث تدعم هذا الشعور؟

الأهم فى تلك المرحلة هو أن تدع الفكرة تتنفس وتنمو، استجب لها، وحوّم حولها، إنك تبحث عن اتجاه. الفتيات الصغيرات يحببن الفرجة على فاترينات المحلات، ويتوقفن للشراء إذا كان لديهن مال، وهن يحببن لقاء الأصدقاء والصديقات فى الطريق إلى المدرسة وإكمال المشوار معا. إنهن يحببن تبادل الملابس لأن ذلك يقوى من رابطة الصداقة بينهن ويجعلهن قريبات من بعضهن. وهن يحببن تقييم الصبيان الذين يرونهن، ويبدين الملحوظات بشأنهم إذا كانت معهن صديقات. إنهن يحببن أكل البسكويت وشرب العصير، والبعض منهن يدخن.

وفى المدرسة قد يقمن بتقييم وضعهن على أساس عدد الصبيان الذين يراقبونهن ويقومون بتحيتهن. وهن يحببن الكلام فى الفصل، ويأخذن المواعيد لتكون فرصة أكبر للحديث، ويقمن بوضع الخطط لإجازة نهاية الأسبوع، ويناقشن من سوف يصحبهن والأماكن التى سوف يذهبن إليها، ويتحدثن عن الكلية التى سوف يلتحقن بها، وعن الأشقاء والشقيقات، وربما أيضا عن الآباء والأمهات. وعندما يتشوقن إلى فعل شىء ما فإنهن سيتبادلن وجهات النظر مع مدرساتهن. إنهن يقمن بالواجب الدراسى، والتدريبات، وأكل طعام الغذاء، وفى النهاية يعدن إلى المنزل.

إن إمكانات التصميم السردى هنا تتضمن الآتى: يوم فى حياة فتيات وأولاد فى السادسة عشرة، معاصرون، يتجمعون فى شلل، ويذهبون إلى المدرسة الثانوية. إذا كان التركيز على بهجة أن يكون المرء فى السادسة عشرة، فإن أيا من هذه الأدوات فى صياغة القصة، إن البهجة هى الموقف الغالب الذى تريد أن يكون واضحا فى السرد، إنك تريد أن تتفادى آلام هذه المرحلة من العمر، لتركز على متعتها. ولكى تجد الدراما فى القصة، فإن عليك أن تجد أداة تشكيل (أو إطارا) لتحكى القصة من خلال وجهة النظر التى تختارها.

تشكيل القصة (وضع إطار لها)

لدى الكاتب عدة أشكال أو قوالب متاحة لتشكيل القصة ووضع إطار لها . ولأن ذلك هو أول قرار مهم تتخذه فى تحديد اتجاه تجسيد فكرتك، فيجب عليك أن تفكر مليا فى "الإطار" . فى الفيلم الطويل تسمى هذه الأشكال "أنماطا فيلمية"، وهى أدوات تشكيل فيلم الرعب، والميلودراما، والفيلم نوار، وفيلم العصابات، وما إلى ذلك. إن هذه الأداة ليست بنفس القدر من الفائدة فى الفيلم القصير، لأن العديد من هذه الأشكال القصصية تم ضبطها لتلائم مجالا أكبر من السرد، أى الفيلم الروائى الطويل (على سبيل المثال: شكل الصعود والسقوط فى فيلم العصابات يحتاج إلى زمن سردى أو روائى حتى يمكن التأكيد على مرحلة الصعود، بينما يحدث السقوط سريعا ودون أن يستغرق زمنا كبيرا) . والأشكال القصصية المتاحة والمفيدة لكاتب الفيلم القصير تتضمن الدراما التسجيلية، ومحاكاة الفيلم التسجيلى، والكوميديا، والهجاء الساخر، والحكاية الخرافية الرمزية، والحكاية الخُلُقية، والرحلة، والمناسبة الطقسية.

الدراما التسجيلية

إذا كانت فكرتك قد نبعت من الأخبار اليومية، أو كانت عن شخصية شهيرة، أو يجب أن تكون على علاقة وثيقة بقدر الإمكان بالحياة الحقيقية، فإن الدراما التسجيلية يمكن أن تكون أداة تشكيل مهمة لديك.

والدراما التسجيلية تتطلب مستوى من الصدق والدقة يحتاج إلى البحث التفصيلى لفكرتك، فأنت فى حاجة إلى أناس وأحداث يمكن للمتفرج التعرف عليها، وذلك من أجل تعزيز قصتك، ووضعها فى دائرة المصداقية الأعمق مما يتحقق فى الدراما التقليدية.

وفى الدراما التسجيلية، يعود الكاتب إلى وسائل الإعلام، على الأقل التليفزيون وفى بعض الأحيان الإذاعة. ومثلما استخدم أورسون ويلز تقنيات نشرة الأخبار الإذاعية لكى يخلق حالة من الذعر تجاه إذاعة "حرب العوالم" فى عام ١٩٣٨، فإن كاتب الدراما التسجيلية يستخدم أسلوب الأخبار التليفزيونية الذى يجب أن يكون مقنعا . عليك أن تراقب وتتأمل سمات نشرات الأخبار، والمراسلين، والملحوظات التى يبدونها حول

الأخبار، وعليك أن تتحاشى الملحوظات التى لا تراها فى نشرات الأخبار. إنك تحاول أن تستخدم أجواء نشرات الأخبار المسائية التليفزيونية لكى تؤكد على مصداقية قصتك. ومن الأفكار الجيدة أن تدرس أفلام الدراما التسجيلية المهمة مثل "لعبة الحرب" و"كل رجال الرئيس" و"يوميات ديفيد هولزمان"، لتتعلم من الأساتذة. إن ما تحاول عمله هو صياغة وتشكيل قصتك كما لو أنها قد حدثت بالفعل أو يفترض أنها حدثت بالفعل، وفى الحالتين فإن مصداقية قصتك الدرامية سوف تعتمد على نجاحك فى استخدام إطار الدراما التسجيلية.

محاكاة الفيلم التسجيلى

منذ فيلم "هذه هى فرقة سباينال تاب"، فإن أفلام الطلبة التى تدور عن فنون الأداء (الغناء، التمثيل، الرقص... إلخ - المترجم)، وصناعة الأفلام، والكتابة، والموسيقى، قد اعتمدت بشكل مكثف عن النمط المهجن المعروف بالاسم الفضفاض "محاكاة الفيلم التسجيلى". إنه شكل يوحى بالواقعية فى الوقت نفسه الذى يسخر منها، لكنها ليست سخرية قوية مثل شكل "الهجاء الساخر"، فهو ينتقد برقة موضوع الفيلم، وهو عادة الطريقة التى تخلق بها وسائل الإعلام نجما. لذلك فإن "محاكاة الفيلم التسجيلى" شكل يتأمل صناعة الفيلم وينتقدها فى آن واحد. وإذا كانت فكرتك تتركز على العلاقة بين الجمهور وشخصية ما، وإذا كانت وسائل الإعلام تلعب دورا فى القصة، فإن محاكاة الفيلم التسجيلى تصبح شكلا ممتعا ومفكرا معا.

ومن أجل استخدام هذا الإطار المحدد، فإن من المهم أن تقوم بدراسة تفصيلية فى مجال صنع الفيديو الموسيقى، والإعلانات السياسية، والبرامج التليفزيونية، وعروض موسيقى الروك، وما إلى ذلك. كما أن الإشارات لإنتاج هذه المواد سوف تساعد فى خلق مستوى من المصداقية.

وبالإضافة إلى هذا البحث، فإن محاكاة الفيلم التسجيلى تتضمن أيضا بناء محددا للقصة: صعود وسقوط فيلم أو برنامج تليفزيونى، أو مسلسل أسبوعى، وحتى العمل اليومى الشاق فى صناعة أوبرا الصابون. ويجب أن يكون نمط البناء مفهوما على نحو

سريع ومقبولا من المتفرج. وهناك ملحوظة أخيرة حول محاكاة الفيلم التسجيلى: إن هذا الإطار يتيح العديد من إمكانات الفكاهة، وبقدر جموح الفكاهة تتزايد فرص النجاح، وإذا كان هدفك صنع فيلم فكاهى، فإن محاكاة الفيلم التسجيلى هى الإطار القصصى الطبيعى.

الكوميديا

محاكاة الفيلم التسجيلى هى أحد الأطر القصصية الكوميدية، ولدى الكاتب إمكانات أخرى لكى يختار من بينها. فالكوميديا تشمل مجموعة كاملة تضم الفارس (الكوميديا التهريجية) وهى بصرية فى جوهرها، وتمتد هذه المجموعة إلى الأشكال الأكثر تعقيدا، حيث الشخصية والحوار يصبحان أكثر أهمية. وإذا كانت الفكرة تتعلق بالشخصية، فما هى سمات الشخصية التى تتيح إمكانية كوميدية؟ إذا كانت هذه السمات جسمانية، فإن الكوميديا تكون موجهة تجاه الشخصية، أو بكلمات أخرى فإننا نضحك على الشخصية. أما إذا كانت السمات سلوكية، فإن هناك فرصة كوميدية أكبر، إننا لسنا فى حاجة للضحك على الشخصية، وإنما للضحك "مع" الشخصية. كيف يمتزج مصدر الفكاهة مع موقفك من الفكرة؟ إذا ضحكنا على الشخصية، هل سوف يؤدى ذلك إلى تقويض فكرتك أم إلى تأكيدها؟

وبالمثل، إذا كانت فكرتك متعلقة بالموقف، هل تريد منا أن نرى الشخصية كضحية لهذا الموقف، أم أنه ينتصر على الموقف؟ وفى الحالتين، هل تدعم المعالجة الفكرة أم تقوضها؟

والمعالجة الأخرى هى أن تفحص أى نوع من الفكاهة سوف يضيف إلى قصتك، وليس فقط المعالجة الفكاهية المباشرة. إن الفكاهة- بالإضافة إلى جاذبيتها المفهومة- يجب أن تحتوى على جوانب سردية أخرى. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "البالون الأحمر"، يقوم البالون بما هو غير متوقع (إنه يتبع الصبى، ويبدو لاحقا أن لديه عقلا خاصا به)، وهذا مصدر للفكاهة، لكنه يضفى بعدا إنسانيا على البالون. ومن خلال الفكاهة، يصبح البالون صديقا للصبى بدلا من أن يبقى مجرد شىء جامد.

ويجب أن يساعد استخدام الكوميديا قصتك، يجب أن يجعل قصتك تبدو طازجة، وأن يضفى حيوية عليها. وسواء كانت الكوميديا تهريجية أو ذهنية) بصرية أو لفظية، فإنها تستطيع أن تساعدك فى تشكيل قصتك على نحو يعزز من فكرتك.

الهجاء الساخر

هذا شكل محدد من الكوميديا، إنه أكثر وحشية من الأشكال الأخرى، لأن موضوع الهجاء- فى ذهن الكاتب- يستحق السخرية منه.

وهناك تقاليد عريقة للهجاء الساخر، تمتد من الإغريق وحتى كيرت فونيجوت، وتيرى ساذرن، ولوى بونويل، وسلفادور دالى، وإيريك رومير، ومايكل فيرهوفين، وإيرول موريس، وليزى بوردين. والقرار الأساسى بالنسبة للكاتب فيما يتعلق بالمحاكاة الساخرة هو إذا ما كان هدف السخرية (أو الشخص أو الموضوع الذى تستهدفه السخرية) يستحق المعالجة، وينجح هذا الشكل عندما يكون المستهدف مهما أو شهيرا، وبقدر كبر المستهدف فإنه يصبح مرشحا للهجاء الساخر، أما إذا كانت الشخصية المستهدفة أو الموضوع المستهدف متواضعين فإن الهجاء الساخر يصبح أقل تأثيرا.

إن الهجاء الساخر نمط يعتمد على المبالغة، الفكاهة الزائدة والشخصية المضخمة، والقصة، واللغة. ويتم لَىّ ذراع قواعد الواقعية فى هذا النمط. والأمثلة على مادة الموضوع التى نجحت معالجتها فى أفلام الهجاء الساخر تتضمن قيم الطبقة الوسطى، كما فى فيلم بونويل "العصر الذهبى"، وفيلم "الفتيات العاملات" من إخراج ليزى بوردين، كما تتضمن التاريخ المشين ومحاولة المجتمع إخفاءه، كما فى فيلم مايكل فيرهوفين "الفتاة البذيئة"، والسلطة الزائدة للتليفزيون، كما فى السيناريو العظيم لبادى تشايفسكى لفيلم "شبكة التليفزيون" وهناك موضوعات مستهدفة مهمة أخرى مثل نظام الرعاية الصحية فى الولايات المتحدة، كما فى سيناريو بادى تشايفسكى لفيلم "المستشفى"، ونظام الرعاية الصحية فى بريطانيا كما فى فيلم ديفيد ميرسر "مستشفى بريطانيا"، ومن أهم أفلام المحاكاة الساخرة معالجة الحرب النووية فى فيلم "دكتور سترينجلاف" الذى كتب له السيناريو ستانلى كوبريك وتيرى ساذرن. إن المحاكاة الساخرة شكل حر تماما فى الكتابة، لكنه يتضمن قيودا فيما يخص ضخامة الموضوع والفكرة الناشئة عنه. وكلما كان الموضوع أضخم، فإن إطار المحاكاة الساخرة يمكن أن يكون أعمق تأثيرا.

الحكاية الخرافية

"يستخدم مصطلح "الحكاية الخرافية" فى أغلب الأحوال للإشارة إلى قصة قصيرة أنشئت لإعطاء درس خُلُقى مفيد، لكن المصطلح يحمل معه تداعيات وارتباطات مع ما هو أسطورى، وكثيرا ما تستخدم الحكاية الخرافية الكائنات الحيوانية كشخصيات، ورواية "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل، و"رحلات جاليفر" لجوناثان سريفت من الأمثلة الشهيرة على الحكاية الخرافية".(1)

إذا كانت فكرتك يتم تقديمها على النحو الأفضل مع عناصر من دروس خُلُقية، وشخصيات أسطورية وحيوانية، فإن الحكاية الخرافية يمكن أن تنقل فكرتك من المستوى الواقعى إلى المستوى الخيالى. ورغم أن الحكاية الخرافية قد تفرض تحديات سينمائية محددة، فإنه يمكن إنجازها بنجاح، وفيلم "الدنب" لجان جاك أرنو من الأمثلة المعاصرة على ذلك.

وتحتاج الحكاية الخرافية إلى مغزى خُلُقى قوى فى مركزها، وبدونه يمكن أن تبدو الحكاية مجرد وعظ سطحى. وإذا كنت تنوى أن تستخدم الحكاية الخرافية كإطار لقصتك، ضع فى اعتبارك إذا ما كانت الفكرة تستطيع أن تحمل شحنتها الخُلُقية، والحفاظ على هذا الاعتبار يمكن أن يساعدك فى إضفاء النزعة الطازجة على السمات السردية الأخرى، بحيث تتحاشى جوانب الضعف، وبذلك تحصل على قصة فاتنة وطازجة معا.

الحدوتة الخُلُقية

الحدوتة الخُلُقية هى قصة مجازية تهدف- مثل الحكاية الخرافية- إلى تقديم وجهة نظر محددة حول موضوع ما، وهدف الحدوتة الخُلُقية تقديم درس حياتى إلى الذين قد يميلون إلى اتجاه آخر، والفرق الجوهرى بين الحدوتة الخُلُقية والحكاية الخرافية هو استخدام الكائنات البشرية فى القصة بدلا من الحيوانات.

وإذا كانت قصتك تصلح للمجاز والرمز، وتبدو كدرس حياتى لمجموعة معينة من الناس - المراهقين أو الشابات، أو الرجال العجائز- فإن الحدوتة الخُلُقية يمكن أن تكون أداة نافعة تماما.

والحدوتة الخُلُقية كشكل تبدو أكثر طزاجة وإبداعا من المعالجة الأكثر واقعية، لكن الخطر يمكن أن يكمن فى أن المتفرج قد لا يتقبل المعالجة إذا كانت مغرقة فى البساطة، وتبدو كأنها تهدف إلى الأطفال وليس إلى الكبار، وتلك هى المشكلة الأكثر شيوعا عند استخدام الحدوتة الخُلُقية كإطار للقصة.

والحدوتة الخُلُقية تقدم أرحب الإمكانات للقصص، فإن قصتك قد تكون بالغة البساطة مثل حدوتة تحكى عن محصل ضرائب ومالك منزل، أو كسيناريو يدور حول جذور الحرب، مثل الفيلم القصير العظيم لنورمان ماكلارين "الجاران". وهناك مجموعات عديدة تضم حواديت خُلُقية يمكن أن تقدم لك إمكانات هذا الشكل، وقراءتك لها سوف تساعدك على تذوقه.(٢) والدراما الإليزابيثية، مثل مسرحيتى "ماكبيث" و"يوليوس قيصر"، هى أيضا مصدر جيد للحواديت الخُلُقية.

الرحلة

"الرحلة" لها شكل فضفاض أكثر من الحدوتة الخُلُقية أو الحكاية الخرافية، ولكن لأنها تستخدم فى الأغلب، فإننا نضعها ضمن إمكانات تشكيل القصة.

"والرحلة هى أقدم وأصدق وأقرب الأشكال القصصية، فبدءا من حواديت الأطفال وحتى القصص التوراتية، ثم الرواية المعاصرة، فإن هناك دائما شخصًا ما يبدأ رحلة من وطنه".(٣)

وسواء كانت الفكرة تدور حول الحياة كرحلة، أو تدور حول رحلة محددة، فإن هذا الشكل يتيح طيفا واسعا من الإمكانات. وهى كشكل تميل فى الأغلب إلى أن تكون ذات نهاية مفتوحة فيما يتعلق بالتفسير، إذا ما قورنت بالحدوتة الخُلُقية أو الحكاية الخرافية أو الهجاء الساخر. وإذا لم تكن متأكدا تماما من مشاعرك تجاه موضوعك، فإن قالب الرحلة هو الأكثر أمانا فى استخدامه.

المناسبة الطقسية

المناسبة الطقسية هى أداة تشكيل عامة أخرى للقصص، لكنها تميل إلى ألاّ تكون ذات نهاية مفتوحة مثل الرحلة. واستخدام هذا الشكل يؤكد على حدث محدد، كما أن لها معانيها المتضمنة خاصة بالنسبة للشخصية التى قد تحقق نجاحا كبيرا، أو قد تخفق تماما خلال مجرى الأحداث.

ومن فوائد استخدام المناسبة الطقسية كإطار للقصة أنها تقوم بتركيز الدراما، لتخلق توترا وتصاعدا طبيعيا فى القصة. وبمجرد أن تقرر ماذا تريد أن يشعر المتفرج بعد الحدث، فإنه سيتولد بداخلك الإحساس القوى إذا ما كانت المناسبة الطقسية هى أفضل أداة لتشكيل فكرتك.

صوت الكاتب

عندما تقرر الشكل الذى سوف تستخدمه كإطار لقصتك، فإنك سوف تحتاج إلى استحضار المبادئ الفاعلة التى تساعد المتفرج على الحركة خلال القصة والاندماج فيها، وإن مشاعرنا تجاه أحداث القصة والشخصية تتلون بصوت الكاتب. (صوت الكاتب يعنى هنا وجهة نظره الخاصة التى تنعكس فى شكل ومضمون العمل الفنى- المترجم). وإذا لم يكن هناك صوت، فإن السيناريو سوف يبدو بلا شكل، والمبدأ الفاعل الأول الذى يجب أن تقرره هو الصوت، وموقفك تجاه الفكرة. كيف تريدنا أن نشعر عند نهاية قصتك.

ولكى تطور طابعا خاصا (أو نغمة خاصة) بالسيناريو الذى تكتبه، فإنك فى حاجة لاتخاذ عدد من الاختيارات. ما مدى القرب الذى تريد أن نكون عليه بالنسبة لقصتك؟ إذا كنت تريدنا أن نندمج إلى حد بعيد، فعليك باختيار الأحداث التى تصنع الشخصية فى مواقف متوترة، قريبة من اللب الدرامى للقصة. أما إذا كنت تريد أن تخلق مسافة بيننا وبين الأحداث، فضع الشخصية بعيدة عن اللب الدرامى، وفى الحقيقة إنه إذا كنت تريد أن تخلق إحساسا بالتباعد فإنه يجب عليك استخدام المفارقة الساخرة لكى تخلق مسافة بيننا وبين القصة، وهذه المسافة سوف تتيح لنا أن نتأمل الشخصية وما يحدث لها، وهذا الإحساس بالتباعد أو المفارقة مفيد على نحو خاص فى الحدوتة الخُلُقية، ومحاكاة الفيلم التسجيلى، والهجاء الساخر. ولتسأل نفسك: هل من المفيد أن تضع نفسك بيننا وبين القصة؟

الطابع أو النغمة

المبدأ الفاعل الثانى هو الطابع أو النغمة، وهو ينتج عن صوت الكاتب، فاختيار نغمة بعينها يقودنا إلى الطريقة التى نشعر بها تجاه الحبكة والشخصيات. وإذا كنت تريد أن

تحكى قصة حب من خلال وجهة نظر ساخرة، فإن نغمتك سوف تكون ساخرة، أما إذا كان هدفك هو أن تصف علاقة إيجابية، فإن النغمة الرومانسية قد تكون الأكثر ملاءمة.

إن الكاتب يخلق النغمة من خلال نوع الملحوظة المدمجة فى القصة، وإذا كان هدفك هو القصة الرومانسية، فإن جمال النهار يمكن أن يكون مفيدا لإضفاء الجمال على الموعد الغرامى.

وبالإضافة إلى مسألة التفاصيل البصرية، فإن العنصر الثانى فى النغمة هو علاقة الشخصية الرئيسية بالقصة السينمائية.[٤] هل الشخصية فى وسط أحداث القصة، أم أنه يتخذ موقع المراقب؟ كما أن كل قرار تتخذه بشأن الحوار، والتفاصيل البصرية، والبناء السردى، سوف يدعم اختيارا محددا لنغمة بعينها.

الصراع والاستقطاب

الدور المحورى للصراع فى تطوير قصتك يجب التأكيد عليه، فخلال القصة يكون صراع إحدى الشخصيات ضد شخصية أخرى، أو الشخصية ضد المكان أو المجتمع، هذا الصراع هو الذى يفجر الإمكانات الدرامية، ويجب عليك تضخيم هذه الإمكانات من أجل أن تحكى قصتك.

قد يبدو هذا التضخيم مختلقا أو ميكانيكيا أو مفتعلا، لكن فى كل الحالات يجب تضخيمه، فالحياة الدرامية- على عكس الحياة الحقيقية- تعتمد على المصادفة، وزيادة التوتر، والاصطناع، من أجل أن تحقق المقاصد الدرامية للكاتب. إن للحياة الحقيقية صراعاتها، لكنها صراعات غير متسارعة بالقدر الذى تكون عليه فى الحياة الدرامية، ويجب على الكاتب أن يستخدم الصراع لصالح قصته.

ويجب عليك أن تستخدم كل إمكانات الصراع التى تضع قصتك فى الإطار الذى اخترته، كما يجب عليك أن تؤكد على الصوت (صوت الكاتب) والنغمة- ومن الواضح أن الصوت المتباعد للكاتب يعمل على تحييد بعض إمكانات الصراع، لذلك فإن عليك أن تستفيد بأقصى قدر من الإمكانات المتبقية.

ولكى تسهل الصراع استخدم الاستقطاب وأطراف الصراع المتقابلة، فالصراع يصبح أقوى من خلال استقطاب الشخصيات، والسلوك، والأهداف، والمواقف. ومن المهم أن تستخدم كل ما يمكنك من استقطاب، فذلك سوف يجعل عملك ككاتب أكثر سهولة. وسوف نورد الآن بعض نماذج الاستقطاب.

الاستقطاب المادى (الفيزيقى) يمكن تجسيده مثلا فى مخبر سرى ضرير، إنه يحقق فى جريمة، فكيف يمكن له أن (يرى) ويحل (يفسر) الجريمة إذا كان ضريرا؟ فالتعارض هنا يفرض صراعا أقوى داخل الشخصية.

ويمكن تمثيل الاستقطاب السلوكى فى القس السادى فى سيناريو السيرة الذاتية لإنجمار بيرجمان "أفضل النوايا"، إن المتفرج يتوقع أن يكون القس حلو المعشر ومليئا بالمشاعر الخيرة، لكنه يفاجأ بأنه صارم وقاسٍ فيما يخص عائلته. إننا نتوقع أن القس باعتباره أبا لطائفته يجب أن يكون أبا عظيما لعائلته، لكنه كثير الطلبات بحيث يصبح نقيضا للصورة المثالية للقس والأب.

وهناك نماذج أخرى للاستقطاب السلوكى مثل أستاذ جاهل، وطبيب أطفال فاسد الخُلُق، ورياضى خنوع. وإذا أضفت شخصيات أخرى تكون النقيض للشخصيات التى ذكرناها (على سبيل المثال مدرب ذو نزعة شديدة للتنافس، وذلك مع الرياضى الخنوع، أو ابن قديس للقس السادى، أو تلميذ لامع الذكاء للأستاذ الجاهل)، فإنه يمكنك أن تخلق استقطابات ذات إمكانات درامية.

وينطبق هذا التكنيك ذاته على المكان أيضا، وتضخيم الاستقطابات يزيد من فرص روايتك لقصتك.

الشخصية

القرارات التى تتخذها بشأن الشخصية مهمة تماما فى كتابتك للسيناريو، فنحن لا ندخل القصة فقط من خلال الشخصية، لكننا أيضا نترجم أحداث القصة من خلال عينى الشخصية الرئيسية، كما نرى علاقة الشخصية الرئيسية بالخصم، وبقدر قوة هذه العلاقة بين شخصيتين متعارضتين يكون التأثير الدرامى لقصتك كبيرا.

وأخيرا فإن عليك أن تدرس علاقة الشخصية بمسألة المجاز، فهل للشخصية قدرة على أن تكون "كل رجل" أو "كل امرأة"؟ فإذا كانت للشخصية هذه السمات العامة، بالإضافة إلى السمات الأخرى التى أعطيتها لها، فسوف ترتفع إلى المستوى المجازى.

الآن تعرف فكرتك بوضوح، ووجدت إطارا للقصة، وقمت بتطوير الصراع، والاستقطابات، والشخصية، فى السيناريو. ما هو القلب الدرامى لقصتك؟ إلى أن تستطيع الإجابة عن هذا السؤال، لن تستطيع أن تحدد تناسب المشاهد بين بعضها البعض، فأين تضع تأكيدا أكثر؟ والإجابة عن هذا السؤال سوف تحدد شكل قصتك.

فى فيلم "حادث عند أول كريك"، لب القصة هو أن الرجل المتهم- رغم أحلامه بالحرية وبعائلته- سوف يُعدم للعثور عليه بالقرب من قضبان القطار، وجريمته والعقاب على هذه الجريمة يجب أن يشكلا الفيلم كله، فهما اللب الدرامى للقصة.

واللب الدرامى لفيلم نورمان ماكلارين "الجاران" هو أن الميل للعراك- حتى لو كان شديد التفاهة- لا يمكن إيقافه إذا بدأ، وهناك تصاعد فى التنافس والاستحواذ على الأرض بين الجارين، يتطور إلى خصومة ثم عداء ثم قتل، وليس هناك شيء يوقف الخلاف حتى يصل إلى نتيجته المنطقية: قتل كل جار جارَه.

وهناك دافع للفكرة المحورية يؤثر فى كتابة المشاهد كلها، ومصدر الطاقة فيه هو الذى يشد إليه الشخصية وأفعالها. وبمعنى ما فإن الفكرة المحورية هى "محرك" السيناريو.

ولكى نعطى مثالا على تطوير اللب الدرامى، فإليك معالجة لإحدى طلبتنا فى جامعة نيويورك، وهى أديا لازانا سيبتورى لسيناريو فيلم "المنظر من هنا":(٥)

"نحن فى حى بيدفورد فى بروكلين، فى منزل أيرن مايك تايسون. الحى يحتشد بالضحك والألم والأمل. مونتاج للحى.

شبان فى ملعب كرة السلة، وبنات يلعبن "نط الحبل"، ورجال عجائز يجلسون على علب كارتونية فارغة، إلخ. صبى فى الثالثة عشرة من عمره يدعى ديريك يغادر منزله وهو يحمل كرة فوتبول، يتوقف للحظة ليربط حزام ساقه، ثم ينطلق مسرعا. يقابل بالصدفة جارا، يتبادلان التحية، لكن ديريك مستعجل تماما.

ديريك يقابل مجموعة من الأطفال، إنهم يقسمون أنفسهم بين فريقين للعب الفوتبول، يتم اختيار الجميع فيما عدا ديريك الذى يبقى خارج الملعب عاجزا عن اللعب، فيجلس على الدكة ويراقب المباراة من على الخط.

بشكل غير متوقع يلتوى كاحل أحد الصبية، ويحصل ديريك على فرصته الذهبية للعب، رغم أن الصبية لا يرمون له الكرة أبدا. يحاول فريقه محاولتين فاشلتين، فيلقون إليه الكرة فى رمية طويلة، ترتفع الكرة فى السماء بينما يجرى ديريك ليلحق بها، وتكاد سيارة عابرة أن تصطدم به. ينجح السائق فى التوقف على مسافة كافية، وينظر إلى الكرة وهى تطير فى السماء. ثم نرى ديريك يجرى ليلحق بمترو يتجه إلى مانهاتن، وعندما يخرج من المترو ينظر إلى السماء ويرى الكرة وهى تزداد ارتفاعا، ثم يصطدم (بشكل غير مقصود) بامرأة عند محطة الحافلات.

نقطع إلى ديريك فى الحى. الكرة تهبط من السماء، ويقفز ديريك لالتقاطها. تنزلق الكرة من بين أطراف أصابعه وتتدحرج على الحاجز. يتقلص وجه ديريك بسبب خيبة أمله. يتجمع الصبية حوله ويتوتر الجو بينهم. وبعد ثانيتين طويلتين يضحك الصبية وهم يشجعون ديريك على أن يفعل دائما ما فعله.

"اختفاء تدريجى".

اللب الدرامى فى هذا السيناريو هو أن صبيا فى الثالثة عشرة من عمره يريد أن ينتمى لفريقه بشكل يدفعه إلى أن يجرى فى كل أنحاء المدينة محاولا أن يمسك بالكرة التى ألقيت له أخيرا. ورغبته هائلة إلى درجة أنك تصدق أن الكرة قد طارت بالفعل إلى عنان السماء بشكل خيالى. وبالتالى فإن مباراة الكرة هنا ليست مجرد مباراة، ومحاولات البطل تتجاوز ما هو واقعى.

نقاط الحبكة

إنها لفكرة جيدة أن تدون قائمة بأحداث الحبكة التى يمكن أن تفيدك فى قصتك. وعند هذه النقطة كن سخيا بقدر الإمكان فيما يتعلق بالحبكة (اكتب أحداثا كثيرة حتى أكثر مما هو مطلوب- المترجم)، ولن تحتفظ بالضرورة بكل هذه الأحداث فى قصتك، لكن القائمة سوف تساعدك على أن تجد منطقا فى الحبكة يحيط بالقلب الدرامى للقصة، كما سوف تساعدك القائمة أيضا فى أن تبدأ فى التفكير فى التناسب بين الأحداث. هل أحد الأحداث أكثر أهمية من حدث آخر بالنسبة للحبكة؟

ويجب أن تعطى الأفضلية للأحداث التى تقدم عنصر المفاجأة فى الحبكة. كما يجب إعطاء الاهتمام للأحداث التى تكشف عن الشخصية.

تنظيم طريقة رواية قصتك

خلال عملية تنظيم الأحداث حول اللب الدرامى، من المهم أن تحافظ على تصاعد الحدث فى قصتك. إن هذا قد يعنى تنظيم الأحداث داخل الأبعاد الطبيعية للشكل. وبالنسبة لشكل الرحلة -على سبيل المثال- ومن أجل الحفاظ على تصاعد الحدث، يجب أن تكون للرحلة بداية ووسط ونهاية.

ويمكن تنظيم تصاعد الحدث من خلال الشخصية وهدفها، وفى هذه الحالة تبدأ القصة بالكشف عن هذا الحدث، وتنتهى إما بنجاح الشخصية فى تحقيق هدفه وإما بفشله فى ذلك.

البداية

المكان والكيفية اللذان سوف تبدأ بهما قصتك سوف يحددان نغمة السيناريو، كما أنهما سوف يكونان دعوة للمتفرج لكى يندمج مع القصة، وبقدر قوة تأثير البداية فسوف يكون هذا الاندماج أقوى، وهو أمر بالغ الأهمية بالنسبة لسيناريو الفيلم القصير. فيجب على البداية أن تضخم الإمكانات الدرامية للقصة.

الوسط

لقد بدأت الرحلة، والحدث يأخذ مجراه. وفى وسط القصة يجب أن تركز على آليات الصراع، والاضطراب، والرغبة، حتى يمكن لنا أن نفهم صعوبة الصراع بالنسبة للشخصية الرئيسية.

ومن الملحوظ فيما يخص وسط القصة هو أن هدف الشخصية يبدو أكثر صعوبة فى تحقيقه مما كان عليه فى بداية القصة. إن الرحلة الآن أصبحت أكثر تعقيدا،

والحدث ليس كما يبدو عليه، وهناك الآن شك فى أن الشخصية يمكن أن تحقق هدفها.

النهاية

القسم الأخير من القصة السينمائية يجب أن يجيب عن السؤال: هل حققت الشخصية هدفها من خلال الفعل الدرامى؟ هل جاء الأمر على نحو ما كان متوقعا؟ ويجب أن يكون هناك أيضا إحساس بأن الشخصية قد تغيرت على نحو ما، أو أنها فهمت الأمور بعدما قامت بالرحلة وعايشت الحدث. وما أدى بها إلى هذا الفهم يجب أن يكون ذا قوة درامية أكبر من الصراع فى قسم الوسط، أو من تقديم الهدف فى قسم البداية.

الذروة

إن هناك حدثا مهما يأخذ الشخصية إلى القمة، وهذا الحدث هو ذروة القصة، وهو يتضمن حل صراع الشخصية الرئيسية مع الخصم.

أهمية البحث عن حلول إبداعية

من السهل تماما على الكاتب أن يعتمد على الحلول الميكانيكية لمشكلات السرد. وتحويل الفكرة إلى سيناريو يعنى الانتباه للمبادئ والأشكال الدرامية، لكن الكاتب كثيرا ما يسقط دون وعى فى مصيدة اتخاذ الطريق السهل: ما هو صحيح على نحو ميكانيكى بدلا من الحل الدرامى المطلوب أن يكون مبدعا وخلاقا.

وتفادى الحلول الميكانيكية يعنى فى جوهره الحفاظ على وعيك، واهتمامك والتزامك بوجود الفكرة الأصيلة الأصلية فى المقدمة دائما. ومن خلال العثور على حلول حيوية ومثيرة للاهتمام للمشكلات التى تواجهها عند ترجمة فكرتك إلى فيلم قصير، فسوف تنتهى إلى قصة مثيرة للاهتمام مثل فكرتك الأصلية.

دور الطاقة الحيوية

تحتاج قصتك الدرامية إلى مستوى من الطاقة الحيوية فى السيناريو، يُبقى المتفرج منتبها ومتقبلا للحلول الإبداعية التى تطورها. ويجب أن تأتى هذه الحيوية من كل المصادر: من إطار قصتك، ومن طبيعة الشخصية، ومن هدف الشخصية، ومن العوائق فى طريق تحقيق هذا الهدف.

لو استطعت أن تحقق ذلك جيدا، فإنك لن تضطر إلى كتابة الحوار فى مستوى الصراخ لكى تضفى الحيوية على السيناريو. وتطوير الاستقطابات، وإدخال عنصر المفاجأة، سوف يضفيان الحيوية على القصة.

دور نفاذ البصيرة

تؤدى المفاجأة والحيوية إلى نفاذ البصيرة وفهم الحقيقة. عندما نكتشف شيئا حول شخص، أو مكان، أو زمان، شيئا لم لكن نعرفه أو شيئا نسيناه، فإننا نعيش لحظة نفاذ البصيرة وكشف الحقيقة. وكما أن شخصيتك الرئيسية يجب أن تعيش لحظة نفاذ البصيرة حول ذاته من خلال التجارب التى يقدمها له السيناريو، فيجب على المتفرج أيضا أن يكتسب نفاذ البصيرة داخل ذاته.

إننا جميعا نرغب فى أن نتعلم طوال الوقت، وهذا ما يتحقق من خلال قراءة أو مشاهدة القصص، وعندما تكون تلك القصص بالغة الجودة فإنها تعلمنا، مثلما تفعل كل التجارب الإيجابية والسلبية.

إن كشف حقيقة الناس، والأماكن، والأزمنة، يعطينا مفاتيح لفهم حياتنا: ماذا نريد وماذا لا نريد من حياتنا. ولحظات نفاذ البصيرة هى اللحظات المشتركة بين الكاتب والمتفرج، وهى النقطة التى يقترب كل منهما من الآخر إلى أقرب مدى. وفى كتابة السيناريو، تكون تلك اللحظات هى أقوى لحظات رواية قصة درامية.

التدريب الثامن عشر

حدد فكرتين لفيلمين قصيرين سوف تعمل عليهما فى التدريب. يجب أن تكون إحداهما مأخوذة من سيرتك الذاتية، حادث مؤلم من الماضى، وإحدى طرق معالجة هذه الفكرة هى كتابة خطاب إلى شخص حقيقى لم يكن ذا علاقة أصلا بهذا الحادث.

والفكرة الثانية مأخوذة من صحيفة، وتصف حادثا شد اهتمامك. استخدم الحادث لتكتب خطابا إلى شخص ذى علاقة بالحادث. اكتب الخطاب كما لو أن الحادث قد وقع لك.

باستخدام هاتين الفكرتين، قم باختيار إطار أو نمط فيلمى لكل قصة، وعندما تتخذ القرار حول النمط أجب عن الأسئلة التالية وأكمل المهام المذكورة.

١ - هل تريد معالجة قوية أم متباعدة للقصة؟

٢ - حدد خمس استراتيجيات لتقوية القصة.

٣ - حدد خمس استراتيجيات لصنع معالجة متباعدة للقصة.

٤ - حدد خمسة صراعات محتملة فى كل قصة.

٥ - حدد خمسة استقطابات سوف تستخدمها فى كل قصة.

٦ - ما هى أكثر الأفكار أهمية فى قصتك؟

٧ - ما هى علاقة هذه الفكرة بكل صراع فى قصتك؟

٨ - ضع قائمة بعشرة أحداث أو نقاط حبكة فى قصتك.

٩ - نظم هذه الأحداث فى حدث متصاعد.

١٠- ما هو أفضل حدث لتبدأ به القصة؟

١١- ما هو أفضل حدث لتنهى به القصة؟

١٢- ما هى ذروة قصتك؟

١٣- أضف ثلاث مفاجآت مناسبة لقصتك.

ملحوظات

١ - مارجريت درابيل، إشراف، "رفيق أكسفورد للأدب الإنجليزي"، الطبعة الخامسة، نيويورك: دار نشر جامعة أكسفورد، ١٩٨٥، ص ٣٣٥.

٢ - هناك مجموعات لمثل هذه الحكايات: "حكايات يهودية للهولوكوست" ليافا إلياش، (نيويورك: راندام هاوس، ١٩٨٨)، و"الحمامة الخيالية أنطون وحكايات أخرى للهولوكوست" لبيرنارد جوتفريد، (نيويورك: دار نشر واشنطن سكوير، ١٩٩٠).

٣ - جيروم ستيرن، "صنع حكاية ذات شكل"، نيويورك: ديل، ١٩٩١.

٤ - من أجل معالجة تفصيلية لهذه العلاقة انظر كتاب كين دانسايجر وجيه راش "الكتابة البديلة للسيناريو"، بوسطن: فوكال بريس، ١٩٩١، ص١٥٤.

٥ - أديسا لازانا سيبتوري، "المنظر من هنا"، قسم خريجي السينما والتليفزيون، جامعة نيويورك، نيويورك، ١٩٩٠.

الفصل الحادى عشر

استراتيجيات رسم الشخصيات

من هو الشخصية الذى تدور حوله قصتك؟ ولماذا اخترت هذا الشخص؟ إن الإجابات عن هذه الأسئلة المهمة سوف تساعدك كثيرا فى أن تكتب السيناريو القصير الذى تريده.

والدافع الأول لدى كتاب الأفلام القصيرة والذى يميلون إليه هو ألاَّ ينفقوا وقتا كبيرا للعمل على الشخصيات، وهم يعتقدون أنه بسبب قصر الفيلم فإنك سوف تحتاج إلى قدر أقل من رسم الشخصيات، وهذا خطأ تماما، ففى الحقيقة إن فيلمك القصير يعتمد أساسا على الشخصية. وعلى عكس الفيلم الطويل، فإن هنا زمنا أقل للتعامل مع تعقيد العلاقات، لكن يجب على المتفرج أن يشعر أن لدى شخصيتك الرئيسية تعقيدا يتناسب مع نمط القصة التى اخترت أن ترويها. وعلى سبيل المثال، فى الفيلم "حادث عند أول كريك"، ليس لدينا فهم عميق لكل أبعاد الشخصية الرئيسية، لكننا نفهم تماما رغبته فى أن يحيا بدلا من أن يموت.

وبالمثال فإننا نفهم أن الشخصيتين الرئيسيتين فى فيلم "رجلان ودولاب" ساذجتان فى عالم ساخر معقد لكنهما على الأقل يؤمنان بشىء ما! وفى الحالتين فإننا نفهم ونتعاطف مع الشخصيات المعقدة لتروى هذه الأفلام قصتها.

ومن السمات الأخرى لرسم الشخصيات فى الفيلم القصير السرعة التى يجب بها تأسيس الشخصية الرئيسية، فقيود الزمن تعنى أن الكتابة يجب أن تمارس اقتصادا كبيرا فى رسم الشخصية. وهنا فإن اقتراحات إى إم فورستر فى كتابه "عناصر القصة" اقتراحات مهمة، إنه يتحدث عن الشخصيات "المسطحة" والمستديرة"، وهو يقول إن

الشخصيات المسطحة هى التى تُبنى على فكرة بسيطة أو سمة واحدة، ومن المزايا القليلة للشخصية المسطحة هى أنه يمكن التعرف عليها بسهولة بمجرد ظهورها. أما الشخصيات المستديرة فهى أكثر تعقيدا. وهى على عكس الشخصيات المسطحة قادرة على مفاجأتنا، فلها ما لا يحصى من سمات الحياة بشكل لا يمكن التنبؤ به.[1]

ولأنه يمكن التعرف على الشخصيات المسطحة بسهولة، فهى فى الأغلب تكون نقطة البداية بالنسبة للكاتب، ومن أمثال هذه الشخصيات النمطية رجلان ساذجان، ورجل مهذب من الجنوب، وصبى من عالم المدن. (يشير الكاتب هنا إلى أبطال أفلام "رجلان ودولاب"، و"حادث عند أول كريك"، و"البالون الأحمر"، على التوالى- المترجم). ومرة أخرى فإن ميزة هذه الشخصيات أنه يمكن التعرف عليها بسهولة. ويمكن للكاتب أن يحركها قليلا دون أن تفقد هذه الميزة، وذلك عندما يريد أن يحقق نوعا من المفاجأة بأن يجعل الشخصية أكثر استدارة. والعنصر الثالث من تطوير الشخصية يعتمد على العنصر الأرسطى الخاص بالسلوك الاعتيادى للشخصية (أو عاداتها السلوكية)، أو بكلمات أخرى فإننا ما نفعله،[2] والشخصيات فى السيناريوهات تتحدد من خلال أفعالها.

وباستخدام أفكار كونستانتين ستانسلافسكى، نبدأ فى إضافة الحيوية إلى هذه الأفعال، فهو يقول إن الحياة الداخلية للشخصية مختفية وراء الظروف الخارجية لحياتها.[3] وإذا كان أرسطو يقول إن الفعل يحدد الشخصية، فإن ستانسلافسكى يقول إن حيوية الشخصية ناتجة عن التوتر بين ما "تريد" الشخصية أن تفعله، وما تشعر أنه "يجب عليها" أن تفعله فى موقف محدد. ولقد استخدم المخرج المسرحى والسينمائى العظيم إيليا كازان هذا التوتر الحيوى وجعل الشخصية تُظهر مشاعرها المعقدة على نحو خارجى، وهو كمخرج كان يبحث عن أن يترجم علم النفس إلى سلوك.[4] إن هذا يعنى تحويل ما تفكر الشخصية فيه وتشعر به إلى فعل مادى. وإذا كان أرسطو يؤكد على السلوك كشخصية، وإذا كان ستانسلافسكى يربط هذا السلوك بالحياة الداخلية (التى قد تتعارض مع الظروف الخارجية)، فإن كازان يشير إلى سيطرة الحياة الداخلية كمصدر أكثر تعقيدا للشخصية وأكثر صدقا أيضا. والعلاقة بين الشعور الداخلى والفعل الخارجى مفيدة تماما بالنسبة للكاتب، لأن هذه الأفعال الخارجية هى التى تحدد الشخصية.

أين توضع الشخصية؟

فى أغلب حكايات القصص، هناك تنويعة من الإمكانات المتاحة للراوى لكى يضع الشخصية الرئيسية فى القصة. إن استخدام ضمير الغائب يضع الشخصية فى موضع المراقب، أما ضمير المخاطب فيجعل الشخصية فى موضع الدليل والمرشد خلال القصة، أما استخدام ضمير المتكلم فيضع الشخصية وسط السرد، إن القصة تحدث للشخصية.

وفى النثر، والشعر، والقصة القصيرة، والأعمال الروائية الطويلة، والمسرحيات، يمكن أن تنجح كل هذه الاختيارات دون أن تؤثر سلبيا على معايشتنا للقصة. ومع ذلك فإن القصة فى السينما تكون أكثر نجاحا عندما تؤخذ معالجة ضمير المتكلم، وحيث توضع الشخصية وسط القصة.

ولكى نفسر ذلك، فلنحاول أن نكتشف ما يحدث عندما يتم تقديم الشخصية فى ضمير الغائب، ففى هذا النوع تتطور الحبكة، بينما تراقبها الشخصية وهى تتطور، إن الشخصية لا تعانى بسبب ما يحدث فى الحبكة، وقد تغير الشخصية رأيها بسبب ما تراه يحدث، لكنها لا تعيش قدرا كبيرا من المجازفة. إن السؤال يكون عندئذ: ما هو التأثير الذى يحدث علينا عندما نرى القصة كمراقبين، ونراقب القصة تماماً كما يراقبها الشخصية الرئيسية؟

إن مراقبة القصة تؤدى إلى تقليل الإمكانات الدرامية. فما هو الصراع الذى تعيشه الشخصية الرئيسية، فيما عدا اختلاف وجهات النظر؟ وإذا كانت الشخصية الرئيسية تراقب الأحداث من الخارج (تتلصص عليها)، فإن أهدافها لا تواجه تحديات مباشرة. والشخصيات فى ضمير الغائب قد تعدل أهدافها بسبب ما تراه، لكن ليس هناك تحدٍّ مباشر لأهدافها خلال السرد، بسبب أن الشخصية لا تتصل مباشرة بالشخصيات الأخرى فى القصة، والنتيجة هى عدم وجود صراع بين الشخصية الرئيسية والقوى أو الشخصيات الأخرى فى القصة، وإذا وُجد صراع فإنه يظل ذهنيا وليس وجدانيا، ويتضاءل التوتر الدرامى فى القصة.

وهناك أشكال قصصية يمكن أن تنجح باستخدام الشخصية الرئيسية فى ضمير الغائب، عندما يكون هناك أكثر من "صوت". وكثيرا ما تحتوى المسرحية أو القصيدة

على صوت الكاتب (المؤلف) بالإضافة إلى صوت الشخصية، وفى السينما يجب أن يوضع صوت المؤلف تحت صوت الشخصية الرئيسية، والسبب فى ذلك هو أنه فى المسرحية يكون إرجاء عدم التصديق ضروريا لكى يعايش المتفرج المسرحية. (إرجاء عدم التصديق يعنى ببساطة أن اللعبة الفنية هنا تقوم على اتفاق ضمنى بين الفنان والمتلقى، والمتفرج فى المسرحية يعلم أن ما يراه على خشبة المسرح غير حقيقى، لكنه يؤجل عدم تصديقه ذاك، أى أنه يوافق- جماليا - على أن يؤمن بأن ما يراه "حقيقى" خلال فترة عرض المسرحية. ويختلف الأمر فى السينما، لأن المتفرج يذوب فى مشاهدة الفيلم كأنه واقع حقيقى تماما - المترجم). كما يحدث إرجاء عدم التصديق بالنسبة للقصيدة، رغم أن للقارئ الكثير من التحكم فى معايشتها بالمقارنة مع ما يحدث فى الفرجة على مسرحية، فتمكن قراءة القصيدة على انفراد بين المرء وذاته، ويمكنه عند أى نقطة أن يتوقف عن القراءة أو يعاودها. لكن بمجرد أن يبدأ عرض المسرحية يكون للممثلين والمخرج التحكم الأكبر مما يستطيعه المتفرج فى معايشة العرض، إلا إذا اختار أن يغادر المسرح. إذن إرجاء عدم التصديق، والتحكم فى معايشة العمل الفنى، يؤثران على القارئ والمتفرج بحيث يقبل الشكل الفنى وخصائصه.

أما فى السينما فإن القصة تبدو حقيقية، وليست هناك حاجة إلا للقليل من إرجاء عدم التصديق، كما أنه ليس للمتفرج تحكم فى مكان أو طبيعة القصة، وبالتالى فإن المتفرج مدعو مباشرة للاندماج فى القصة، والشخصية الرئيسية هو الذى يعطينا القدرة على الدخول إلى عالم القصة. والأصوات المتعددة تؤدى إلى تشوشنا، وتعوق التوحد مع الشخصية الرئيسية، فالتوحد من خلال ضمير المتكلم هو الأقوى. أما ضمير الغائب- الذى لا يؤدى للاندماج مثلما يحدث فى ضمير المتكلم- فيستخدم فى أفلام الهجاء الساخر.

إننا قد نكون واعين كمتفرجين على الفيلم القصير بصوت المؤلف، لكن الصوت يأتى بشكل عام فى مرتبة ثانوية بالنسبة لعلاقتنا الأهم مع الشخصية الرئيسية، والمؤلفون وصانعو الأفلام والكتاب الذين لا يدمجون وجهات نظرهم فى وجهة نظر الشخصية الرئيسية متهمون بأنهم "أسلوبيون"، أو الأسوأ بأنهم مُدَّعون، والأسلوبية أو الادعاء يعنيان الفشل فى جعل المتفرج يندمج مع السرد فى الفيلم، والطريق إلى هذا الاندماج يتم من خلال الشخصية الرئيسية.

ماذا يحدث إذا جرب الكاتب صوت ضمير المخاطب فى الشخصية، حين تكون الشخصية فى موضع المفسر؟ هناك قصص سينمائية تنتقل فيها الشخصية الرئيسية بين وجهة نظر المتكلم ووجهة نظر ضمير المخاطب، ففى سيناريو جون أوزبورن لفيلم "توم جونز"، تكون الشخصية الرئيسية بشكل عام فى موضع ضمير المتكلم التقليدى، لكنها أحيانا تصبح شخصية تتحدث بضمير المخاطب، وفى تلك اللحظات يتوجه البطل بحديثه مباشرة إلى الجمهور.

ويستخدم ستانلى كوبريك نفس التكنيك للشخصية الرئيسية كراوٍ فى فيلم "برتقالة آلية"، وسواء قام البطل على الشاشة بمخاطبة المتفرجين مباشرة، أو باستخدامه كراوٍ من خارج الكادر، فإن ذلك يؤدى إلى تغير علاقتنا مع الشخصية الرئيسية، من الاندماج معه إلى الوقوف خارج العلاقة وتأملها، وتلك أداة لخلق تباعد بيننا وبين الشخصية الرئيسية، وهى فى "برتقالة آلية" تفيد فى خلق التعاطف معه.(٥) (على عكس المألوف، يؤدى التباعد إلى تقليل التعاطف، لكن لأن البطل فى "برتقالة آلية" شخصية منفرة بسبب عنفها الزائد، فإن التباعد يقلل من هذا النفور ويزيد التعاطف- المترجم). أما فى "توم جونز" فإن هذا التكنيك يلفت انتباه المتفرج للتكنيك ذاته، لذلك فإن هذه الأداة البريختية لتغريبنا عن الشخصية من أجل تأملها وتأمل المضمون السياسى أو الاجتماعى بين السطور، هذه الأداة لا تنجح هنا. إنه أسلوب غير مثمر للعناصر الدرامية، مثله مثل موضع ضمير الغائب.

إذن فضمير المخاطب يشكل مخاطرة بالنسبة للكاتب، ومكمن الخطر هو أن الكاتب قد يكسر علاقتنا مع القصة، أما المكسب فقد يأتى عندما ينجح الكاتب فى التعليق على الشخصية وسلوكها ونظرتها إلى المجتمع.

والتناول الأفضل للشخصية الرئيسية هو استخدام موضع ضمير المتكلم، حيث الشخصية فى قلب القصة، والأحداث تقع له، والعوائق موجودة للقصة لتخلق تحديا أمام أهداف الشخصية. وفى هذا الموقف الكلاسيكى، يفيد وضع الشخصية على النحو الأفضل الأهداف السردية لسيناريو الفيلم، ويمكن للكاتب أن يستفيد من آليات الصراع، والاستقطابات، والحدث المتصاعد، لكى يجعل المتفرج يندمج بأقوى ما يكون مع القصة السينمائية.

الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية

موضوع الشخصية الرئيسية فى القصة هو أحد عناصر اختيار موضع الشخصيات بالنسبة لبعضها البعض، فعليك أيضا تحديد وضع الشخصيات الثانوية بالنسبة للشخصية الرئيسية، وهذا أمر بالغ الأهمية لأن الشخصية الرئيسية يتحرك فى الحبكة من خلال تفاعله مع الشخصيات الثانوية، وبمعنى ما فإن درجات السلم الدرامى مؤلفة من هذه الشخصيات الثانوية، ومهمة الكاتب هى استخدام هذه الشخصيات لتحقيق الأثر الأكبر فى القصة.

وفى ضوء قصر المدة الزمنية فى الفيلم القصير، فإن الكتاب يستخدمون عددا من الشخصيات الثانوية أقل مما يوجد فى الفيلم الطويل، فليس هناك وقت كافٍ لتطوير هذه الشخصيات. ورغم أن ذلك قد يعنى الاعتماد على الأنماط بالنسبة للشخصيات الثانوية، فإن المعالجة الأفضل هى خلق علاقة بين هذه الشخصيات ووظيفتها فى حبكة الفيلم، فإن لها غاية محددة فى الحبكة. لذلك فإنه ليست هناك حاجة كبيرة للتعقيد فى رسم هذه الشخصيات.

وبهذا المعنى فإنها تُعتبر عوامل محفزة مساعدة داخل الحبكة. وبشكل عام فإن هناك نمطين من الشخصيات الثانوية: تلك التى تدفع الشخصية الرئيسية نحو هدفها، وأخرى تعوق الوصول إلى هذا الهدف. وفى فيلم "حادث عند أول كريك" يمثل الجنود الاتحاديون عوائق بين الشخصية الرئيسية وهدفها، أما الزوجة فهى كشخصية ثانوية تساعد الشخصية الرئيسية للوصول إلى هدفه.

الشخصية الرئيسية والخصم

فى الفيلم الطويل، تستخدم العلاقة بين الشخصية الرئيسية والخصم لخلق بُعد بطولى فى الشخصية الرئيسية، وبقدر قوة الخصم يكون البطل أقوى. ومع ذلك فإن الفعل البطولى يكون أقل مصداقية فى الفيلم القصير بسبب قصر مدة الفيلم، وبالتالى فإن على الخصم أن يحقق أهدافا سردية أخرى، فالخصم هو العائق الرئيسى فى الحبكة بالنسبة للشخصية الرئيسية، ورسم شخصية الخصم لا يُستخدم مع ذلك بهدف

تضخيم البطل، والعلاقة بينهما أقل أهمية مما هى عليه فى الفيلم الطويل، لكنها مختلفة بالضرورة.

ما هو الهدف السردى للخصم؟ إنه يجب أن يقدم مستوى من المعارضة بالنسبة للبطل، بما يجعل هدف البطل صعب التحقيق. وسوف نأخذ كمثال فيلم التخرج لجورج لوكاس "تى إتش إكس ١١٣٨"، إنه فيلم مستقبلى، والبطل فيه إنسان (يقوم بدوره روبرت دوفال) يحاول أن يهرب من حياته البليدة فى عالم سرى تتحكم فيه التكنولوجيا، وفى رحلة البطل تلك ليست هناك شخصية تقوم بدور الخصم، وإنما هناك عدد كبير من أدوات التحكم الكومبيوترية والآلية، ففى هذا العالم تمثل الكومبيوترات- كتعبير عن التكنولوجيا- أعداء البشر، وهى فى مجموعها تقوم ببدور الخصم، فهم السادة الذين يخاول البطل أن يهرب منهم.

وفى حبكة الفيلم، يصبح من الصعب التحكم فى أجهزة الكمبيوتر بسبب السيطرة التكنولوجية التى تملكها، وهو ما يجعل رحلة البطل إلى الهروب شبه مستحيلة، إن هذه الأجهزة تعارض كل أشكال الإنسانية، وهى كخصوم تفرض الخضوع الكامل على الشخصية الرئيسية، بينما يحاول البطل أن يحقق الحرية من طغيان هذه الآلات. هنا ينجح الصراع الكلاسيكى فى الخيال العلمى بين الإنسانية والتكنولوجيا، لأن علاقة البطل بالخصم هى لب الفكرة الدرامية. لذلك فإن الأفلام القصيرة تنجح عندما تقود علاقة البطل بالخصم حبكة القصة السينمائية.

رسم الشخصيات

يجب استخدام كل السمات المادية والسلوكية لتطوير قصتك، ويمكن للمظهر الخارجى للشخصية أن يساعد فى ذلك، مثل الطول والوزن والعمر والنوع (ذكر أو أنثى)، مع السمات الثقافية والمهنة، وذلك لتجسيد الشخصية. وبقدر ما تكون محددا بشأن الشخصية فإن هذه السمات سوف تكون مفيدة لقصتك.

وإذا كانت قصتك متعلقة بالعلاقة بين أقران فإن التأكيد على المظهر يصبح بالغ الأهمية. تذكر الصبى الأمريكى الأفريقى فى سيناريو أديسا لازانا سيبتورى "المنظر من هنا" الذى وصفناه فى الفصل السابق، فكون الصبى أعرج بينما يلعب الصبية الآخرون

"الفوتبول" يقدم موقفا حيث لدى الشخصية الرئيسية إعاقة تجعل أقرانه كمجموعة لا يتقبلونه.

ويمكننا أن نتخيل قصصا أخرى حيث تكون السمات المادية للشخصية الرئيسية أهمية محورية بالنسبة للقصة، وعلى سبيل المثال يمكننا أن نتخيل قصته حول مدير يمارس الإدارة حديثا، ويحصل على هذه الفرصة بسبب فصل رئيسه، فيمكن إضفاء الحيوية على هذه القصة بفضل صغر سن البطل وعلاقته مع رئيسه الكبير فى السن. ومثال آخر هو فى موظف قصير النظر يبدأ فى أن يرى رؤى حول طرق جديدة لأداء وظيفة، فهنا التعارض بين الصرامة والخيال يمثل عنصرا ماديا مهما.

كما أن السمات السلوكية يمكن أن تكون مهمة مثل السمات المادية، ففى فيلم "صمت الحملان" نرى هانيبال ليكتر (الذى يقوم بدوره أنطونى هوبكينز) عالما نفسيا ذكيا لكنه مجنون، وهو يمثل خطرا كبيرا بالنسبة لمرضاه، إن السمة السلوكية لكونه مجنونا فى شخصية يتوقع منها المجتمع أن يكون عاقلا، هى مثال بارع على كيف أن السمات السلوكية يمكن أن تستخدم بطريقة درامية ديناميكية.

لكن ليس من الضرورى أن يكون السلوك متطرفا كما فى حالة هانيبال ليكتر، فالسلوك يمكن أن يكون أقل وضوحا، وهنا تصبح الدراسات التمهيدية فى علم النفس مفيدة. وفى مناقشة حديثة فى أحد الفصول الدراسية، أبدى الطلبة عدم الرضا عن شخصية فى فيلم جو إسترهاس "صندوق الموسيقى"، وكانت المشكلة هى أن الشخصية أب وجد طيب ومواطن صالح فى البلد الذى تبناه، كما أنه صالح تماما كمواطن عجوز، وكان العيب فى أنه كان متعاونا نازيا فى المجر وكان يقتل بلا رحمة. كان الطلبة غير راضين عن أن الشخصية فى القصة السينمائية لم يعترف بماضيه لابنته بطلة القصة، التى تدافع عنه قانونيا وعاطفيا حتى يتضح الدليل.

كيف يمكن للشخصية أن يكذب بهذا الشكل البارع، حتى على ابنته؟ والإجابة هى أن السلوك الذى يظهره هو سلوك مريض نفسى اجتماعى. إنه يؤمن بكل الصدق فيما يقول، لكنه يكذب فى اللحظة التالية مباشرة. لقد كان ما يواجهه الطلبة بالنسبة لهذه

الشخصية هو السمة السلوكية - الكذب - التى كانت هى اللب الدرامى للشخصية، وبدونها فإن الحبكة وأزمة الشخصية الرئيسية تصبحان أقل إثارة للاهتمام.

إن السمات السلوكية تشمل مجموعة كاملة من السلوك الإنسانى، وهى تحتاج من الكاتب أن يكون مُلاحظا جيدا لكى يستخدم هذه السمات بشكل مؤثر.

وفى كل من السمات المادية والسلوكية، يميل الكتاب إلى المبالغة، وهى ليست فقط مفيدة دراميا، لكنها أيضا قابلة للتذكر بواسطة المتفرج. فالمبالغة تؤثر فينا لسبب واضح، لأنها تلمس أحاسيسنا، وهو ما يلائم القصص السينمائية تماما.

السمات الخاصة بالشخصية

السمات السلوكية والمادية للشخصيات تمثل أبعادا مهمة، ومع ذلك فإنها لا تربط بالضرورة بين الشخصية وهدفها، وهنا يصبح من الضرورى وجود إحساس بالغاية، ومن المهم للكاتب أن يربط بين الشخصية وهدفها على نحو قوى، لكى يبحث الحياة فى الحبكة.

يتحدث الكتاب عن الشخصيات التى يدفعها "القصد" أو "الطاقة الحيوية"، وليس مهما هنا المصطلح المستخدم، لكن المهم وجود سمة داخلية ملموسة تدفع شخصيتك فى اتجاه محدد، وهذا الدافع مهم لقصتك مثله فى ذلك مثل السمات السلوكية أو المادية التى أعطيتها للشخصية. والدافع هو الوقود بالنسبة للحبكة، وبدونه تصبح الشخصية سلبية، مفعولا بها وليست فاعلا. ويمكن للشخصية السلبية أن تنجح فى الفيلم القصير، لكنك عندما تختار هذه الشخصية تستطيع الصراع، وتضع الشخصية فى موضع المراقب وليس المشارك، ويمكن أن يؤدى ذلك إلى تعويق الدراما. فالشخصية الرئيسية الفاعلة التى يستحوذ عليها دافع ما هى شخصية أكثر فائدة للسرد، وبمجرد أن تبدأ الحبكة يكون هناك توتر طبيعى بين الحبكة والشخصية يحمل المتفرج بسهولة خلال القصة.

تعميق الشخصية

يمكن للكتاب استخدام العديد من الوسائل لجعل الشخصية أكثر حيوية بالنسبة للمتفرج، والسمة الأكثر استخداما لكى تجعلنا نندمج مع الشخصية هى الفكاهة. وسواء كانت الشخصية تستخدم الفكاهة لكى تتعامل مع موقفها، أو كانت الفكاهة تنبع من رد فعل الشخصية تجاه الموقف، فإن الفكاهة تلعب دورا مهما.

والأداة الثانية هى أن تسمح للشخصية أن تخرج من إطارها العام لتفصح عن جانب خاص منها. وبينما يرى المتفرج الشخصية فى تفاعلها مع العالم، يمكن للكاتب أن يقدم بعدا خاصا بأن يصنع الشخصية فى موقف يظهر فيه ضعفها. إننا نتوقع من الشخصية رد فعل محددا بناء على معايشتنا السابقة للشخصية، لكننا إذا رأينا رد فعل ضعيفا وخاصا غير متوقع من الشخصية، فإن الكاتب يكون قد نجح فى تأسيس نوع من المفارقة تؤدى إلى تعاطفنا مع الشخصية. إننا نشعر أن الشخصية قد شاركتنا لحظة خاصة، وبهذا تتحول علاقة المتفرج بالشخصية.

وأداة الكتاب الثالثة لجذبنا إلى الشخصية هى الدور الذى يلعبه الخصم، فبقدر قوة مقاومة الخصم، سوف يزيد تعاطفنا مع محنة البطل. لقد كان لدينا جميعا أهداف حالت بعض الشخصيات أو الأحداث دون تحقيقنا لها، لذلك فإننا نفهم موقف البطل، وسوف نتعاطف معه. إن من المهم أن تحاول الشخصية التحرك نحو هدفها، لكن بنفس القدر من الأهمية يجب أن يجذبنا الكاتب تجاه صراع الشخصية.

أهمية البحث

يجب أن يكون واضحا عند هذه النقطة أنه لا يجب على الكاتب فقط أن يكون لديه فهم واضح لحرفة الكتابة، لكنه يجب أن يكون دارسا للسلوك الإنسانى. وعندما تفهم السلوك فإنك تستطيع أن تستخدم الفعل بشكل هادف فى القصة. إننا لا نقترح عليك أن تذهب للحصول على درجة الدكتوراه فى علم النفس، لكننا نقترح أن تكون شديد الاهتمام فيما يخص السلوك الإنسانى.

إننا نفضل أن تأخذ ملحوظات وتدونها عن السلوك، فعندما تراقب طفلا صغيرا يقرص كلبا، حاول أن تتأمل السبب، وليس مهما أن تصل إلى السبب الصحيح، لكن

يجب أن تتوصل إلى سبب يكون معقولا بالنسبة لك. لماذا يكتب طبيبك "روشتاته" بقلم حبر؟ لماذا يراجع موظف "السوبر ماركت" سعر البضائع مرتين؟ لماذا يصل الأستاذ إلى الفصل متأخرا كل أسبوع؟ لماذا ينام الجراح بمجرد أن يجلس ليتناول غذاءه؟

هذه الأسئلة لا تنتهى، ومن خلال الملاحظة، والتساؤل، والفهم، سوف تستطيع أن تستخدم السمات السلوكية الإنسانية بطريقة درامية. والنقطة الجوهرية هنا هى البحث. ليس مهما إذا كان السيناريو الذى تكتبه عملا من خيالك، لكن يجب على الشخصيات فى قصتك أن تكسب مصداقية، وهنا سوف تستعين بقوة ملاحظتك لكى تجعل شخصياتك مثيرة للاهتمام وقابلة للتصديق.

ويمكن أن يكون بحثك قائما على الملاحظة أو يعتمد على ملاحظات واستنتاجات الآخرين. وسواء كنت تعتمد على استخدام المكتبة أو على ملاحظة الآخرين خلال ساعة الغداء فى المطعم، فإن المهم هو أن تستخدم مصادر تساعدك فى رواية قصصك. وإذا كنت منفتحا للسلوك الإنسانى، فسوف تتحسن قصصك بشكل ملحوظ.

ما هو القدر الكافى من البحث؟ ضع ذلك فى الصيغة الآتية: فيما يخص السلوك الإنسانى، فإننا نظل دارسين على الدوام. ليست هناك معلومات كافية وفقط. ليس هناك سوى موعد لإنجاز العمل، وهنا يجب عليك أن تبدأ فى صنع فيلمك.

تحقيق المصداقية

يمكن تجسيد واقع الشخصية كهوس أو استحواذ، أو يمكن تجسيده كحاجة عميقة الجذور لتحقيق رغبة ما، وفى أى من الحالتين يكون فهم الدافع هو الخطوة الأولى نحو تصديق المتفرج للشخصية وإيمانه بها. كما أن الكاتب يستطيع من خلال فهم الدافع أن يبدأ فى تخيل السمات المادية والسلوكية للشخصية الرئيسية.

ومن المهم للكاتب أن يستخدم شخصية لها سمات مادية وسلوكية تساعد القصة. فإذا كان التأكيد على عنصر دون الآخر، فإن رسم الشخصية سوف يكون مسطحا، وتقل المصداقية، أما إذا تم الاهتمام بالسمات المادية والسلوكية معا فسوف تكون الشخصية أكثر استدارة وفائدة.

ومثلما أن السمات الدرامية يتم تضخيمها عندما يضع الكاتب الشخصية وسط القصة، فإن المصداقية يتم تأكيدها إذا وضع الكاتب الشخصية على نحو ملائم فى المشهد. ضع شخصيتك فى موقف يضخم المصداقية.

ويجب على سلوك الشخصية فى المشهد أن يُعبر تعبيرا غير مباشر عن طبيعة الشخصية. والشخصيات التى ينم سلوكها عن "أخرجنى من هذا الموقف" لا تكون فقط أقل مصداقية بل أيضا أقل إثارة للاهتمام. أما إذا اتخذت استراتيجية مناقضة، عندما تصف شخصية لا تريد إلا أن تكون فى هذا الموقف لكنها تتصرف كما لو أنها لا تريد ذلك، فإنه يكون لدينا توتر هادف بين الشخصية والفعل، يكون مفيدا لعملية رسم الشخصية. كذلك فإن التوتر بين التفكير والفعل يخلق إحساسا بالوقوع فى مصيدة. إننا نرى التوتر دائما على أنه إنسانى تماما، وتبدو الشخصية أكثر قابلية للتصديق.

وأخيرا فإن الصفات المحددة لطريقة كلام الشخصية ولهجتها يمكن أن تدعم المصداقية. إن كلا منا قد أتى من مكان محدد، وينتمى إلى عائلة، ويعيش فى زمن معين. وليس الأمر بسيطا بساطة أن تعطى رجلا إسكتلنديا لهجة إسكتلندية، فتعبيرات المنطقة التى يعيش فيها، والعبارات التى يستخدمها فى مهنته، وتأثيرات أبيه، كل ذلك يؤثر على طريقة كلامه. وإذا كان الكاتب محددا تماما بشأن سمات الحديث (وهنا يكون البحث مهما) فإننا سوف نصدق الشخصية.

وفى مرحلة الكتابة، من المفيد بالنسبة لك أن تطور رسما كاملا للشخصية، بقدر ما تستطيع من التحديد. وضع ضمن ذلك تفاصيل مثل ترتيب الشخصية فى إخوته، وتعبيراته العامية، والعبارات التى تنتمى للفترة الزمنية. وعلى سبيل المثال فإن الأطفال الذين يتوسطون ترتيب إخوتهم يميلون إلى ألاَّ يعطيهم الآباء اهتماما كبيرا، إنهم قد يتحدثون أكثر من اللازم لكى يلحظهم الآخرون، وليس مهما معنى ما يقولونه بقدر درجة ما يتحدثون به لكى يجذبوا الاهتمام. ويجب عليك أن تلاحظ النوع (ذكر أو أنثى)، والعمر، والمهنة، وإعطاء اهتمام خاص للكيفية التى تمارس بها هذه العناصر تأثيرها على الكلام.

تحقيق التعقيد

قد يكون للشخصية دافع بالإضافة إلى سمات أخرى تجعلها قابلة للتصديق. إنها قد تستخدم الفكاهة لتكون جذابة، وقد تستخدم اللغة التى تدلنا على أنها عامل إسكتلندى من أقصى شمال الجزر البريطانية. لكن تظل هناك عدة خطوات فى عملية الكتابة قبل أن نرى الشخصية كإنسان يتسم بالتعقيد الدرامى، ولكى يبدو ملغزا، وحقيقيا. ومن أجل تحقيق هذا التعقيد يحتاج الكاتب إلى شخصية يكون شخصا ورمزا فى وقت واحد، أو بكلمات أخرى شخصية هو نمط فنى، وهو فى الوقت نفسه نموذج على الإنسان. فلتبدأ مع بصمة الشخصية، والتى نعنى بها لوازمه المميزة، فبعض الشخصيات لها عبارات تميزها، وبعضها الآخر له سلوك أو رد فعل تجاه المواقف، وفى كل الحالات فإن اللازمة مفيدة لتجعل الشخصية قابلة للتصديق من جانب المتفرج.

كما أن تلك هى الخطوة الأولى فى خلق شخصية أكثر تعقيدا، فإن الخطوة الثانية هى أن تعطى للشخصية نمطا سلوكيا متكررا، وقد يكون ذلك سلوكا اعتياديا (أو عادة سلوكية) أو إمكانات لدعم البصمة اللفظية أو السلوكية. وفى كل الحالات يجب عليك أن تقدم ذلك مبكرا فى القصة، وأن تؤكد عليه مع تطور القصة.

إن السلوك المتكرر، خاصة فى مواقف التوتر، هو أمر مفهوم، كما أنه يحدد الشخصيات ويضفى عليها الإنسانية. والأمثلة الجيدة على السلوك الاعتيادى تتضمن طريقة تناول الطعام أو تحية الآخرين، أو الحاجة الملحة للتواصل الإنسانى مثل اللمس، أو وضع الرسائل دائما فى صندوق بريد معين، والسير فى الطريق نفسه خلال الذهاب إلى العمل. والعنصر المهم هنا هو أن السلوك المتكرر- خاصة ما يتعلق بالأحداث اليومية- يوحى بقوة العواطف وليس قوة المنطق.

كما يوحى السلوك المتكرر أيضا بمشاعر تحت هذا السلوك، والتناقض بين ما هو عاطفى وما هو منطقى يوحى بفكرة أن المستويين موجودان وفى صراع دائم. كما يتضمن السلوك أن العواطف هى التى تنتصر. والانطباع الناتج عن ذلك هو أن الشخصية تصارع نفسها، والسلوك المتكرر يوحى بأنها تفشل فى هذا الصراع، وهذه العملية تخلق إحساسا بأن الشخصية هى شخص أكثر تعقيدا مما يبدو، وهذا الانطباع مفيد تماما للكاتب، فهو يعمق قابلية الشخصية للتصديق.

ولعل البعد الأكثر تحديا بالنسبة للكاتب هو خلق شخصية تكون فردية وعامة فى وقت واحد. فعند أى نقطة يصبح الصبى فى فيلم "البالون الأحمر" إشارة لكل صبى صغير؟ وعند أى نقطة يصبح الرجلان إشارة لكل إنسان فى فيلم "رجلان ودولاب"؟ ففى الفيلمين يكون السلوك المتكرر للشخصيات بصمة شديدة الوضوح للشخصية، لكن يجب علينا أن نلتفت إلى الحبكة لكى نوضح كيف تحقق ما هو عام. إن الفيلمين لا يستخدمان طابعا واقعيا، أو بكلمات أخرى فإنه يجرى فى سرد كل منهما تيار خيالى غير واقعى، فكيف يمكن لنا بطريقة أخرى توضيح ذلك الولاء الكامل من الرجلين تجاه الدولاب؟ أو أن البالون يتخذ سمات إنسانية أكثر من البشر؟

إن الواقعية توحى بأن أى بالون لا يمكن أن يكون إنسانا، أو أن الولاء لدولاب يعبر عن قلق بالغ أو جنون كامل. ومن ناحية فإن المعالجة غير الواقعية هى التى تتواءم مع إضفاء النزعة الإنسانية على البالون، ومع الولاء لدولاب. وعندما يصبح البالون بديلا عن إنسان، فإنه ليس بمستبعد أن يكتشف كل منا الطفل بداخله، والخيال فى الحبكة هو من المتطلبات الأولى فى خلق شخصية تكون نمطا فنيا ومثالا إنسانيا عاما فى وقت واحد.

ومن المتطلبات التالية وضع القصة فى إطار من الأنماط الفيلمية يتواءم مع استخدام مثل هذه الشخصية. فالهجاء الساخر، والقصة الخرافية، والحدوتة الخُلُقية، تستخدم الشخصية بطريقة يصبح فيها البعد الإنسانى العام مفيدا فى دعم الفكرة الجوهرية.

وأخيرا فإن العامل المساعد المحفز الذى تبدأ به الحبكة يمكن أن يكون أداة فى خلق النموذج الإنسانى العام فى الشخصية، إذا كان هذا العامل حدثا يمكن أن يتوحد معه المتفرج بسهولة: مثل تسليم خطاب أُرسل قبل أربع سنوات من مكتب بريد لا يبعد إلا بمسافة قريبة، أو وصول استدعاء للخدمة العسكرية، أو أزمة المرور التى تعوق الشخصية عن الوصول إلى مقابلة للحصول على عمل، أو موعد غرامى طال انتظاره. إن كل هذه الأحداث التى تحفز الحبكة تخلق موقفا يمكن لكل منا أن يتوحد معه.

ما هى أهمية خلق شخصية لها بُعد خاص وبُعد عام فى وقت واحد؟ هناك مستوى جوهرى من التعقيد ينبع من نوعية التوحد الذى يحدث للمتفرج مع المواقف التى تحدث

للشخصية، وعندما يتم خلق بُعد عام للشخصية فإن مساحة الرمزية تزداد، وبالتالى يصبح معنى الفيلم متعدد المستويات أكثر مما يبدو للوهلة الأولى.

وسوف نتحول الآن إلى شكلين متطرفين من الشخصيات معقدة التركيب: الشخصية الكوميدية، والشخصية المأساوية.

الشخصية الكوميدية

كل من الشخصية الكوميدية والشخصية المأساوية يمثل صورة مرآة معاكسة بالنسبة للأخرى، ومع ذلك فإن الشخصية الكوميدية أكثر مرونة بحيث يمكن للكاتب أن يستخدم المفارقة الساخرة من خلالها. كما أن الشخصية الكوميدية سوف تتيح لك مدى أكبر من المشاعر مما تتيحه الشخصية المأساوية، وعلى سبيل المثال فإنك تستطيع أن تقدم الشخصية الكوميدية كمهرج يتأمل سلوكه، أو كأبله يتأمل سلوك من حوله أيضا. ورغم أنك تستطيع أن تقدم الأبله والمهرج كضحايا، فإنهما ضحايا بدرجة أقل كثيرا من الشخصية المأساوية. كما أن هناك ظروفا سردية تسمح للكاتب أن يقدم الأبله باعتباره بطلا، بشكل نسبى على الأقل.

كما أن لدى الشخصية الكوميدية إمكانية وجود قدر من الجاذبية الشخصية، لأنه قد يميل إلى الاختلاف عن أقرانه، سواء كنتيجة لسخريتهم منه أو نتيجة لاختيار الشخصية ذاته.

وأخيرا فإن فوائد الفكاهة فى السرد تنمو بشكل طبيعى عندما تكون الشخصية الرئيسية كوميدية، وقد تكون النتيجة فاتنة ساحرة، أو قد تكون سخرية لاذعة، وفى كل الحالات فإن الشخصية الكوميدية تميل إلى إضفاء الحيوية على السرد بطرق إيجابية عديدة.

الشخصية المأساوية

تميل الشخصية المأساوية إلى أن تظهر كضحية فى السرد وفى الحكايات الخرافية، والحواديت الخُلُقية، والهجاء الساخر، بالإضافة إلى الأنماط الأخرى للقصص، من المفيد أن تكون هناك شخصية مأساوية.

ومع ذلك فإن التحدى بالنسبة للكاتب هو توضيح صراع الشخصية الرئيسية ضد القوى التى تريده أن يكون ضحية، وبدون هذا الصراع يصبح السرد مسطحا. ومن المفيد أيضا التطوير الزائد للسرد، بحيث تبدو العقبات ضد الشخصية الرئيسية عقبات طاغية. وعندما تمضى الحبكة مثل انهيار جليدى أو صخرى متزايد، فسوف يكون لدينا قدر من التعاطف مع الشخصية الرئيسية خلال مواجهته لما هو حتمى.

وأخيرا فإنه ليست هناك ضرورة للتضحية بالشخصية المأساوية عبثا، فحتى تضفى سمة "الخلاص" على هذه التضحية يجب أن يكون هناك شاهد من الشخصيات الثانوية فى السرد، شخص ما سوف يستمر فى الحياة بشكل مختلف بعدما شاهد صراع الشخصية الرئيسية، بكلمات أخرى يجب أن يكون هناك شخص يستوعب درس السرد. وعندما يصبح الشخصية الرئيسية ضحية، فإننا نحول برهافة تحالفنا إلى الشاهد، وبذلك تستمر الحياة.

التدريب ١٩

١- ضع قائمة بعشرة أشياء تمتلكها ومهمة بالنسبة لك ولا يمكنك الاستغناء عنها. اكتب باختصار وصفا لسمات هذه الأشياء، على سبيل المثال: مطواة جدى، وقطعة الزجاج الأزرق التى وجدتها على الشاطئ، وهكذا. اختر من بينهما الخمسة الأكثر أهمية. اكتب أية تغييرات فى وصفها يمكن أن تضيفها.

٢- اختر حدوتة وارسم صورة الشخصية الرئيسية. صف حياتها. تخيل الممتلكات المهمة بالنسبة له أو لها. ضع قائمة بخمسة ممتلكات بنفس الطريقة كما فى الخطوة السابقة. على سبيل المثال، فى "الفتاة ذات الرداء الأحمر" قد تكتب قائمة بهذه الأشياء: الشال الأحمر ذو القلنسوة الذى صنعته لى أمى، حذائى الجلدى الجديد،

الساعة الصغيرة التى أعطتها لى جدتى فى عيد ميلاد، الحبل الذى ألعب به "نط الحبل"، مجموعة الصخور التى جمعتها من الغابة.

٣- اكتب فقرة قصيرة تكون فيها شخصيتك وحدها فى غرفة، ثم ربما فى الخارج، وبنفس الطريقة تستخدم أو ترتدى كلا من الأشياء المذكورة. تذكر أن تستخدم الزمن المضارع - كما فى كتابة السيناريوهات كلها - وتأكد من أنك تصف ما تراه وتسمعه فقط. لا تكتب عن أفكار أو مشاعر، فالأفكار والمشاعر يجب التعبير عنها بتعامل الشخصية مع الأشياء. تذكر أيضا أنه يمكن تجسيد الشخصية من خلال العادات السلوكية، وهنا فرصة أن ترينا كيف يتصرف بطلك عندما يكون وحده.

٤- بعد أن تنهى الخطوتين السابقتين من التدريب، أقرأهما بصوت عالٍ وأجب عن الأسئلة التالية من خلال ما كتبت: هل تستمتع شخصيتك بالحياة؟ هل هى فعالة ونشطة جسمانيا؟ هل هى متأملة؟ هل هى حسية؟ هل هى حزينة أو قلقة؟ هل تشتاق الشخصية إلى أن تجد طرقا جديدة أثناء فعل الأشياء؟

إن الهدف هنا هو أن تفهم كل ما تستطيع عن شخصيتك قبل أن تبدأ فى كتابة السيناريو.

ملحوظات

١ – إى. إم. فورستر، عناصر الرواية"، نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٥٦.

٢ –أرسطو، فن الشعر"، إشراف فرانسيس فيرجسون، ترجمة وتقديم إس إتش بوتشر، نيويورك: هيل آند وانج، ١٩٦١، ص٦٢.

٣ – كونستانتين ستانسلافسكى، "الخلق والدور التمثيلى"، إشراف هيرمين آى بوبر، نيويورك: روتليدج، تشابمان آند هول، ١٩٦١.

٤ – إيليا كازان، كراسة عن إخراج "عربة اسمها الرغبة". انظر أيضا إيليا كازان، "حياة"، نيويورك، كنوف، ١٩٨٨.

٥ – كشخصية رئيسية خسيسة تماما، فإنه فى حاجة إلى كل التعاطف الذى يمكنه الحصول عليه إذا كنا بأى طريقة سوف نتعاطف معه، سواء كشخص شاب، أو متمرد، أو ضحية.

الفصل الثانى عشر

المزيد عن استراتيجيات الحوار

مثل كل أبعاد الفيلم القصير الأخرى، فإن الحوار يجب ممارسته بحيث يكون مقتصدا وهادفا، فليس هناك وقت للخطب الطويلة أو لقسم العرض الممتد. ولعل أكثر الاستراتيجيات فائدة بالنسبة للحوار هى اعتباره إمكانية أخرى لدعم الدافع الوجدانى فى قصتك السينمائية، وبهذا المعنى فإنه يجب إضفاء الحياة على الحوار، ويجب أن يكون ذا قصد محدد، وفعالا كبعد بصرى فى قصتك. فلتعتبر أن الحوار جزء من الفعل فى السيناريو مثله فى ذلك مثل الأفعال التى نراها على نحو بصرى.

إن المقدمة المنطقية المتضمنة هنا هى أن اللغة يمكن أن تخلق إحساسا بالفاعلية والقوة من ذلك النوع الذى نربطه عادة بالفعل المتجسد بصريا. ويجب على الحوار والعناصر البصرية أن يكونوا شركاء فى السيناريو القصير، وهدفنا فى هذا الفصل هو توضيح كيف تتحقق عملية الشراكة تلك. وقبل أن نفعل ذلك، سوف نبدأ بتحذير: لا تستخدم "الكثير" من الحوار، وربما يبدو هذا مناقضا لما قلناه سابقا، لكن هناك بعض الأمثلة التى سوف توضح هذا التحذير.

ماذا يحدث إذا كان الفيلم مؤلفا كله من خلال الحوار؟ قد ينجح ذلك، لكن الحيوية ورسم الشخصيات والتطور والحبكة سوف تنبع جميعا من المصدر نفسه: الحوار. وإذا لم يكن الحوار فى هذه الحالة بالغ الحيوية، فلن يندمج المتفرج مع القصة السينمائية بنفس القدر الذى يكون بها تنويع بصرى، وقد يمل المتفرج أو ينفصل عما يراه، لتحل جرعة زائدة من الصوت والحوار، وهو ما يعود جزئيا إلى أن المتفرج يحتاج إلى المزيد من الوقت ليستوعب الصوت أكثر مما يحدث مع العناصر البصرية. والخطر هنا هو أن تؤدى القصة السينمائية إلى ملل أو إرهاق المتفرج.

وحتى فى الحالة الأقل تطرفا، عندما لا ينفى الحوار العناصر الأخرى لكنه يظل زائدا، فسوف يظل هناك عدم توازن: الكثير من الإثارة السمعية وما لا يكفى من الإثارة البصرية.

ويحتاج الكاتب إلى أن يجد توازنا دقيقا بين الحوار والعناصر البصرية، لكى يقدم للمتفرج التنويع الذى يحتاجه لكى يفسر ما يقال وما يُرى، ولكى يتأثر بكليهما.

هدف الحوار

الحوار الجيد- بالمعنى العام للكلمة- هو الذى يعطى المصداقية للشخصيات التى تنطق به. إن الكتاب يعرفون ذلك بشكل حدسى، وأبدانهم تقشعر عندما يسمعون حوارا سيئا، فهذا يؤدى إلى عدم تصديق الشخصية، وبدون هذه المصداقية يتداعى كل شىء، لأن عدم تصديق الشخصية يؤدى فورا إلى عدم تصديق الحبكة والعناصر الدرامية الأخرى فى السيناريو. وبالتالى فإن الكاتب لا يريد أن يخفق مع الحوار.

بالإضافة إلى ذلك ، فإن الحوار يستطيع أن يرسم الشخصيات، فعندما تبدى الشخصية رد فعل تجاه موقف، فإنها تفصح عن سماتها كشخصية متعصبة، أو كرجل مهم، أو كشخصية شديدة التعلق أو واثقة تماما بنفسها. والكلام هو الطريق الوحيد لفهم الشخصية، لكنه يعطى المتفرج عنصرا مكملا فقط للسلوك المتجسد بصريا. ومن خلال مزيج السلوك البصرى واللفظى نبدأ فى فهم الشخصية.

كما أن الحوار يدفع الحبكة إلى الأمام. ورغم تأكيدنا السابق على أنه لا ينبغى للحوار أن يطغى على الفعل البصرى بل يجب أن يكون مكملا له، فإن الحوار المستخدم فى مكانه المضبوط يقلل من الاحتياج للفعل البصرى. تخيل على سبيل المثال مشهدا نقف فيه أمام جبل هائل، ونراقب الناس وهم يتسلقونه، إننا لا نستطيع أن نرى القمة، فهى مختفية فى الضباب والسحب، وما هو متاح بصريا هو أن نرى المتسلقين. ولكى نوضح كم أن هذه المهمة فى تسلق الجبل شاقة، يمكننا أن نؤكد بصريا على هذه الصعوبة، وبعد وقت كافٍ من زمن العرض، سوف نفهم الحبكة: إن المتسلقين يحاولون طوال الوقت الوصول إلى القمة.

هناك تناول بديل باستخدام العناصر البصرية والحوار معا، وهنا نرى اثنين من المتسلقين يتبادلان الحوار التالى عن سفح الجبل:

الشخصية١

لدينا حوالى ست ساعات من الضوء.

الشخصية٢

إن لديك حذاءك، وأنا لدىَّ إنجيلى.

الشخصية١

فلنذهب، السماء فى الانتظار.

ينظران إلى أعلى حيث الضباب، ويبدآن فى التسلق.

إن هدف الحوار هو أن يقول لنا إنهما يريدان التسلق نحو القمة التى لا يريانها، والإشارة إلى السماء تلمّح إلى الهدف لكنها لا تنص عليه مباشرة، رغم أنه يمكنك أن تفعل ذلك.

وهناك هدف آخر للحوار هو التلاعب بدرجة التوتر فى المشهد، وهذا يتحقق عادة من خلال الفكاهة. ولأن تلك وظيفة مهمة تماما فسوف نتناولها لاحقا فى هذا الفصل، بعد أن نناقش علاقة الشخصية والحبكة بالحوار.

الحوار والشخصية

يقوم الكاتب بتطوير مصداقية الشخصيات من خلال التفاصيل المحددة فى الحوار. إن كل إنسان عضو فى عائلة، ومجتمع، ووطن. وأنماط الكلام وعباراته ترتبط فى أغلب الأحيان بمجتمعات محددة، وهى ليست مجرد مسألة لهجة، فهى أيضا تتعلق بالكلمات العامية، ومستوى الرسمية أو عدم الرسمية، وهو ما يفرق مجتمعا عن آخر. والكاتب الذى أجرى بحثه هو الذى يعلم ذلك، وأفراد الجمهور الذين يعرفون الناس الذين "يتكلمون بهذه الطريقة" سوف يتعرفون على خصائص هذا الكلام.

كما أن العمر والنوع (ذكر أو أنثى) يؤثران فى اختيار الشخصية كلماتها. وماذا عن المهنة؟ إن المحامى لا يتحدث بنفس الطريقة التى يتحدث بها لاعب بيسبول، ومحامٍ شاب من الأرياف لا يستخدم نفس عبارات محامٍ قديم من العاصمة. ومحامية زنجية من كاليفورنيا سوف تتحدث بشكل مختلف عن محامية من مانهاتن.

وهكذا فإن كل العوامل تؤثر على الكلام: العمر، والنوع، والعرق، والمهنة، والمنطقة. وإذا كان الهدف هو تحقيق مصداقية الشخصية، فإن ما تقوله الشخصية سوف يساعدنا على تصديق ما تقوله وتصديق المكان الذى تحدث فيه القصة.

كما أن المظهر العاطفى للشخصية يشكل عاملا حاسما فى المصداقية، ويلعب الحوار دورا فى هذا المجال، لأن الشخصية والحبكة يلتقيان هنا. إن السبب لا يكون ظاهرا على الدوام، لذلك دعنا نوضح الأمر: إن الأسباب العاطفية هى التى تدفع الشخصية نحو هدف أو مكان أو شخص، وهى التى تجعل الرحلة درامية. إن طريقة عمل كل شكل درامى، بما فى ذلك الفيلم القصير، هى: "أنا أريد"، "أنا أحتاج"، "يجب علىَّ". لذلك سوف نتحول الآن إلى نقطة التقاء الحوار والشخصية والعاطفة، فى الحبكة.

الحوار والحبكة

يزاوج الحوار بين الشخصية والحبكة، بإظهار الدافع العاطفى لدى الشخصيات، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. والكاتب يجسد مشاعر الشخصيات من خلال هدف محدد للمشهد.

وبمجرد أن يقرر أن هدف المشهد هو الإيحاء بأن الشخصيات تريد أن تتسلق قمة الجبل، على سبيل المثال، أو أنهم سوف ينتظرون بلا نهاية قطارا ذاهبا إلى مكان معين، فإن مركز الحوار يصبح واضحا: ما هى مشاعر الشخصية التى لها هدف، بشأن العوائق التى تعترض الوصول إلى هذا الهدف؟ وهذه المشاعر هى وقود الحوار.

واختيار الكاتب للكلمات يُسهِّل توضيح علاقة العاطفة بالحبكة، والكلمات المباشرة الحيوية توحى بمشاعر أكثر من الكلمات السلبية غير المباشرة. كما أن الكلمات الأكثر

من اللازم تشكل عائقا أيضا، والجمل الشرطية (لو...) تباعد المتفرج، مثلها فى ذلك مثل الفعل الماضى، وهذا لا يعنى أن تذكُّر الماضى لا يمكن أن يكون عاطفيا، وإنما يجب على الكاتب أن يحاول دائما الحفاظ على الفعل فى الزمن المضارع وفى تطور دائم، وهذا يعنى استخدام حوار بزمن المضارع. وبقدر ما يكون الحوار طازجا ويبدو عفويا، فإن القصة تصبح عاطفية ومثيرة للدهشة.

وتذكر أنه عندما يكون الحوار المقصود به تطوير الحبكة منفصلا عن الشخصية، سوف تضيع العاطفة، ويصبح الحوار مجرد وصف. ولكى يكون الحوار حيويا بالنسبة للحبكة، فيجب أن يكون ذا علاقة مع رغبات الشخصية وهى تتحرك خلال الحبكة. ويكون الحوار ديناميكيا عندما يسهم فى تقدم الحبكة إلى الأمام.

الحوار كأداة انتقال

يمكن للحوار أن يكون بالغ الفائدة كأداة انتقال بين المشاهد. فمن المشكلات التى يواجهها الكاتب مهمة "اختصار" زمن القصة التى تقع عبر وقت طويل من الزمن، وفى أماكن جغرافية عديدة، لكى لا يزيد السيناريو عن ٣٠ دقيقة. وحتى القصة التى تقع فى يوم واحد أو لحظة واحدة، مثل فيلم إنريكو "حادث عند أول كريك"، تتطلب انتقالات بين المشاهد، لتقنعنا بالاستخدام الدرامى للزمان والمكان فى السيناريو. إن تغيرات الزمان والمكان تقع فى القصة الأصلية "حادث عند جسر أول كريك" بما يجعل الأحداث تبدو أنها تقع خلال يوم كامل، بينما يشير إليها الفيلم ذو الثلاثين دقيقة على أنها الخمس دقائق الأخيرة من حياة البطل، وعلى الكاتب أن يقنعنا بالزمن الدرامى، ويخلق إحساسا بالزمن الحقيقى باستخدام علامة الترقيم فى نهاية كل حدث. (علامات الترقيم فى السينما هى الأدوات المونتاجية التى تشير إلى بداية. مشهد أو نهاية مشهد، مثل الاختفاء والظهور التدريجيين، أو المزج أو المسح... إلخ - المترجم).

ويمكن للكاتب أن يجعل الانتقالات أكثر سهولة بتكرار عبارة ما، ففى فيلم :"المواطن كين" هنا تكرار للعبارتين "كريسماس سعيدا" و "عاما جديدا سعيدا"، وهذا التكرار يسمح لنا بالقفز عشرين عاما فى المستقبل. وبالطبع فإن الانتقال الزمنى يمكن أن يكون

أكثر اعتدالا، وفى كل الأحوال فإن الكاتب يستطيع أن يستخدم التكرار لكى ينبه المتفرج إلى علاقة مشهد بالمشهد الذى يليه.

والتناول الأكثر مباشرة هو أن تخبر المتفرج ببساطة فى أحد المشاهد أين سوف نكون فى المشهد التالى. وفى فيلمنا المتخيل عن تسلق الجبال، يقول لنا المتسلقان إنهما يريدان تسلق قمة الجبال. عندئذٍ نستعد للمشهد التالى على جانب الجبل أو عند قمته. ويمكن للحوار هنا أن يساهم فى اندماج المتفرج عندما تريد ذلك، فإذا كان التسلق واحدا من سلسلة من المحاولات، فى العديد من الأماكن، يمكن للحوار أن ينبهنا بشكل خاص إلى مدى ارتفاع الجبل التالى، أو إلى المرحلة التالية من الرحلة، وبمجرد أن نعلم ذلك فإننا نستعد للانتقال فى الزمان أو المكان.

وبسبب الاختصار الدرامى للزمان أو المكان الحقيقيين فى القصة السينمائية، فإن الحوار يكون ذا أهمية بالغة، إنه يتيح الانتقالات بحيث نتقبل بسهولة وندخل الإطار الزمانى والمكانى للسيناريو، وبدون هذا التفسير سوف نضل الطريق، والأسوأ هو أننا نصبح لامبالين بالقصة السينمائية.

الحوار من أجل تعميق التوتر

كما أن الحوار تعبير عن عواطف الشخصية خلال حركتها تجاه هدفها، فإن الحوار يمثل أيضا مقياسا لمسار الشخصية فى حركتها خلال المشهد. ولعل أفضل طريقة لفهم هذه الفكرة هى أن نضع فى اعتبارنا أن لكل مشهد مسارا من النقطة التى نفهم فيها هدف الشخصية إلى النقطة حيث تنجح الشخصية أو تفشل فى تحقيق هذا الهدف. وفى كل الحالات يجب تشكيل المشهد من خلال تزايد التوقع بتحقيق الهدف، ومن خلال التوتر بين الشخصية وعوائق نجاحها. وعندما تحاول الشخصية بجهد أكبر أن تحقق الهدف، يجب أن يزداد التوتر. وبمجرد أن نعلم مصير الشخصية فيما يتعلق بهدفها، فإن التوتر ينحل. والحوار يلعب دورا مهما فى تجسيد هذا التوتر المتزايد.

ومثلما هو الحال مع العناصر الدرامية الأخرى، يجب على الكاتب ألاَّ يعتمد على الحوار وحده لخلق التوتر، فالفعل المتجسد بصريا، والتفاعل بين الشخصيات، وطبيعة

مكان الحدث، كلها يمكن ويجب أن تساهم فى المشهد. وإذا وضعت هذه العناصر جيدا فى الاعتبار، فإنها تحرر الحوار لكن يصبح أقل مباشرة وأكثر فاعلية، ليعبر عن المشاعر بطريقة غير مباشرة. إن الحوار المباشر يكون له هدف واضح وأقل غموضا، لذلك فإنه يصبح أقل تأثيرا. وعلى سبيل المثال، وبالعودة إلى مشهد تسلق الجبل، فإننا نرى المشهد مغلفا بالفعل بغلالة دينية، حيث إن إحدى الشخصيتين مؤمنة تماما بينما تجدف الشخصية الأخرى، والضوء الذى سوف يخبو يمثل عنصرا من الخطر. وإذا أدخلنا عاملا جديدا، مثل كاحل ملتوٍ، فإننا نطور عائقا ماديا أمام تحقيق الهدف. عندئذٍ سوف يكون عندنا عوائق مثل التوتر الداخلى حول الإيمان بين الشخصيتين، وخطر بصرى يتمثل فى خفوت الضوء، وخطر مادى متجسد فى الكاحل الملتوى. لذلك فإنه سوف يكون هناك تفسير بصرى واضح للحظر أو التوتر فى المشهد، وهذا أكثر تأثيرا (وأقل مباشرة) من حديث الشخصيتين حول خطر التسلق والزمن والقدرة البدنية.

وكما يمكن أن تتخيل، فإن هناك عددا غير محدود من العناصر الخارجية التى يمكننا إدخالها لزيادة التوتر فى المشهد. ومن خلال العوامل التى ذكرناها- الاختلافات الشخصية، وخفوت ضوء النهار، والإصابة- يمكننا بناء مشهد يتطور من خلال سلسلة من الضغوط، من أقل الضغوط إلى أقواها. ويمكن أن تكون هذه العوامل عناصر فى الحوار خلال المشهد، لكن عندما نريد أن نزيد التوتر، يجب علينا أن نحول هذا الحوار إلى عامل يعطى بوضوح مزيدا من التوتر. وعلى سبيل المثال، فإن الإشارة إلى نسيان نظارة الشمس يمكن أن تتضمن بشكل فكاهى القلق بشأن قدوم الليل الوشيك، فالمفارقة الساخرة تزيد التوتر.

والعامل الأكثر خطرا فى تسلق القمة هو ضوء النهار، وإذا كانت الإصابة الشخصية سوف تزداد سوءا فيجب التوقف عن التسلق، كما أن الاختلافات الشخصية سوف تبقى طوال تسلق الشخصيتين للجبل. لذلك ومن أجل زيادة التوتر فى المشهد، يمكن للكاتب أن يركز الحوار على خفوت ضوء النهار، من خلال إشارة مثل نسيان نظارة الشمس. وبانتقال التركيز بين هذه العوامل الثلاثة، يستطيع الكاتب التلاعب بالتوتر وجعله أكثر تأثيرا وتصاعدا.

الحوار لتخفيف التوتر

يمكن استخدام الحوار بنفس القدر من التأثير لتخفيف التوتر. ويجب على الكاتب أن يتذكر دائما مسار التوتر الذى يبنيه خلال المشهد. ولكى يقلل التوتر، يستطيع الكاتب أن يستخدم الفكاهة عند نقاط استراتيجية. ويجب ألاّ تكون الفكاهة مباشرة بحيث تتوقف الشخصية فجأة لكى تحكى نكتة، فرغم أن هذا التناول قد ينجح فى تخفيف التوتر لكنه سوف يأخذ المتفرج إلى خارج المشهد، ويجب على تخفيف التوتر أن يبقينا فى المشهد لكنه ببساطة يقلل من مستوى الضغط على الشخصيات.

والفكاهة مفيدة عندما تفاجئنا وترضينا، ومثلها مثل كل العناصر الدرامية الأخرى فإن من الممكن أن تنبع من الفعل المجسد بصريا. وفى أغلب الأحوال تأتى الفكاهة من رد فعل شخصية ما تجاه موقف بصرى. والإشارة إلى المصاعد التى يقولها أحد المتسلقين الذى يكون مصابا ولا يزال يحاول تسلق الجبل، هذه الإشارة تمثل مفاجأة، وتساعد فى تخفيف توتر المتفرج، ومثل هذه الإشارة ليست إلا رغبة مستحيلة، ويمكنها أن تشير إلى التوتر الذى تشعر به الشخصية خلال تسلقها الجبل.

ويمكن للفكاهة أن تتراوح بين ما هو عبثى وما هو عدوانى. وفى أغلب الأحوال يجعل الكاتب إحدى الشخصيات فى أحد المشاهد تقول شيئا خاطئا، أو تروى نكتة، أو تفصح عن شكوى مضحكة تخفف التوتر، وبهذا المعنى يمكن أن تكون الشخصية هى مصدر الفكاهة، وفى الأغلب فإنها تكون الشخصية القلقة، التى تحمل فوق كتفيها الكثير من المشاعر.

التعليق

يظهر التعليق فى الأفلام القصيرة أكثر مما يحدث فى الأفلام الدرامية الطويلة، والسبب الأكثر وضوحا والأفضل هو أنه لا يوجد وقت كافٍ للكاتب لكى يسمح للحدث بأن يتطور وحده. وسواء كان التعليق إطارا للقصة، أو يؤسس وجهة نظر تجاه الأحداث السردية، فإن كتاب الأفلام القصيرة كثيرا ما يلجأون للتعليق.

وقد يكون المعلق ظاهرا على الشاشة، مثل الجدة فى سيناريو ليزا شابيرو "قصة أخرى" (الوارد فى الملحق ب من الكتاب)، أو قد يكون خارج الكادر، كدليل أو شارح

للقصة. والاحتياجات الدرامية الفعلية للقصة هى التى تحدد إذا ما كان التعليق داخليا أو خارجيا.

التعليق الداخلى

التعليق الداخلى هو مونولوج داخلى خاص عن أحداث القصة، وربما أسهل الطرق لتخيله هو باعتباره اعترافا من المعلق أو الراوى للمتفرج. ويلجأ الكتاب للتعليق الداخلى لدعم الحميمية، أو تعميق المشاعر، أو تقديم كشف عن السرد. ويعتقد بعض الكتاب أن التناقض بين التعليق والعناصر البصرية يقوى الاثنين معا، وعلى سبيل المثال فإن العناصر البصرية الموضوعية يمكن تقويضها عن طريق راوٍ أو معلق ذاتى، أو يمكن للصوت الداخلى أن يهمس بتفسير يتصادم مع عناصر بصرية باردة وشكلية بدلا من أن تتلاءم مع طابع التعليق الحميم.

وعندما يكون الهدف هو علاقة حميمة وقريبة بين الشخصية والمتفرج، يمكن للتعليق الداخلى أن يصبح نافذة بين المتفرج والقصة السينمائية.

ومن أجل تعزيز الإحساس بالصوت الداخلى، يستخدم بعض الكتاب تعليقا شاعرا، بينما يستخدم آخرون لغة العاطفة بدلا من لغة العلم (اللغة الموضوعية المحايدة- المترجم). ويجب أن يتضمن الحوار كلمات مثل "الحب"، "أريد"، "أملك"، بدلا من كلمات مثل "يحترم" و"يستنتج" و"يحتوى على". وأيا كان التناول، فإن الكاتب يختار اللغة التى تؤكد على الحميمية، والمشاعر، والمشاركة، والفهم.

التعليق الخارجى

الصوت الخارجى أو المتباعد مفيد عندما يريد الكاتب منا أن ننفصل عن الدراما البصرية، أو عندما يريد أن يقدم رؤية بديلة لها. وهناك العديد من المعالجات التى تباعد المتفرج، لكن كثيرا ما يستعير الكاتب من الصحافة، ويستخدم المعلق "على الهواء" (كأنه يعلق على حدث يجرى أمامه وأمامنا- المترجم)، أو الصوت من خارج الشاشة أو

من خارج الكادر. وليس الهدف هو تباعد المتفرج فقط، وإنما أيضا إضفاء جو من الموضوعية والمصداقية على الأحداث التى تجرى.

وإذا تم تقديم الدراما على أنها ريبورتاج بدلا من أن تكون روائية متخيلة، فإن المتفرج سوف يطور علاقة مختلفة مع المادة الدرامية. وليست تلك دائما علاقة احترام، فالتعليق الصحفى يمكن أيضا أن يقوض مصداقية الدراما، أو يجعل واقعا جديدا يطغى عليها. وفى كل الحالات، فإن التعليق الخارجى يُدخل صوتا آخر إلى الدراما، وإذا كان لهذه الصوت هدف أو غاية، فإنه يقوِّى من الأثر الدرامى للسيناريو.

واللغة الخاصة للتعليق الخارجى تميل إلى أن تكون موضوعية، وصحفية، وحتى عملية، وتتم كتابة التعليق بطريقة تؤكد على المصداقية، تلك المصداقية التى قد لا تكون موجودة فى المادة البصرية. وبالتالى فإن استخدام الزمن الماضى، والجمل الشرطية (لو، إذا...)، يدعم أهداف التباعد التى يرمى إليها التعليق الخارجى. وإذا كان الكاتب يفضل الذاتية والعاطفية، فإن المصداقية النابعة عادة من المعلومات الإحصائية والعلمية يتم تقويضها، أو على الأقل تصبح مشكوكا فيها.

الصمت

الآن وبعد أن ناقشنا التعليق، فإننا فى حاجة إلى أن نلاحظ أن أبعاد السيناريو البصرية والدرامية قد تصبح مزدوجة، ومن المهم أن نضع فى الاعتبار غياب الحوار والتعليق، خاصة عندما يستخدم أحدهما أو كلاهما فى السيناريو.

وعندما يتجاور الصمت مع مشهد يحتشد بالصوت، فإن هذا الصمت اللحظى أو الممتد يمكن أن يكون مدويا فى تأثيره الدرامى. ومثلما يمكن للتناقض بين العناصر البصرية والصوت أن يقوى الدراما، فإن التناقض بين الصوت والصمت يمكن أن يحقق التأثير نفسه. فلنعد إلى المتسلقين على الجبل، هناك الاختلافات الشخصية بينهما، وأحدهما مصاب، وخلال صعودهما يخفت ضوء النهار. إننا نتحدث عن توتر متزايد يظهر فى الحوار بينهما، خاصة فيما يتعلق بالظلام الوشيك. وإحدى طرق استخدام الصمت بشكل مؤثر يمكن أن يكون الانتقال إلى الصمت عندما يحل الظلام، ففجأة لا

يوجد حوار، ويفصح الصمت المفاجئ للشخصيتين عن خوفهما. فالصمت يمكن أن يكون قويا مثله مثل الحوار والتعليق.

الحوار والواقعية

الحوار- باعتباره صوتا- هو الأداة المباشرة التى يخلق بها الكاتب طابع الواقعية. ويمكن للكاتب أن يستخدم الحوار لإقناع المتفرج بأن ما يراه حقيقى، أو يمكن أن يقوض متعمدا إحساس المصداقية. وفى كل الحالات فإن الحوار هو أكثر الوسائل مباشرة لتحقيق هاتين الغايتين، لكن ليس لدى الكاتب إلا وقت قصير للاستفادة من هذا الانطباع الأول.

ومن أجل تعميق انطباع الواقعية، يجب على الكاتب أن يجسد الحوار ويستفيد منه إلى أقصى درجة، وهذا يتطلب بحثا مستفيضا واتخاذ قرارات ذات دلالة فيما يخص الزمان، والمكان، والعمر، والنوع (ذكر أو أنثى)، والعرق، والتعليم، والسمات الجسمانية، والخصائص السلوكية. وكل عامل من العوامل الخاصة بالشخصية يؤثر- ويجب أن يؤثر- فيما تقوله الشخصية، ففى كل مرة تنطق الشخصية، يجب تعميق ذلك الإحساس بالواقعية، وليس هناك من طريقة أفضل لإقناع المتفرج بتصديق شخصياتك، أكثر من خلال ما تقوله هذه الشخصيات. والطريقة الواقعية والقابلة للتصديق التى تقدم بها شخصياتك سوف تؤثر على استجابة المتفرج للشخصيات وللقصة، وتلك هى أهمية الحوار.

وعليك أن تقرر مستوى الواقعية الذى يناسب قصتك، وتلك هى المسألة التى سوف نتحول إليها الآن.

مستوى الواقعية

الكثير من أنماط الفيلم القصير لا يعتمد على إحساس مطلق بالواقعية، ولعل نمط محاكاة الفيلم التسجيلى وحده هو الذى يحتاج إلى إحساس المصداقية المستمر حتى نهاية القصة. أما الأنماط الأخرى (مثل الحكاية الخرافية) فإنها تتطلب بعض الواقعية،

ولكن ليس الكثير منها حتى لا تبطل ما هو خيالى أو خارق للطبيعة فى القصة السينمائية.

ويمكن للحوار أن يكون مفيدا هنا. ففى فيلم تحريك حيث يتحدث الحوار عن الذهاب إلى جامعة هارفارد، ويتحدث الضفدع عن الذهاب إلى معهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا، فإننا نرى على المستوى البصرى قدرة عبثية الفكرة، لكن إذا كان الحوار صادقا وذكيا، فإننا عند أحد المستويات سوف نصدق الحمار والضفدع. إن من الصعب علينا بصريا أن نصدق الحيوانات التى نراها، لكن على الكاتب أن يستخدم الحوار لكى يضفى إحساسا بالواقعية والصدق.

وفى أنماط مثل الحكاية الخرافية والحكاية الرمزية ذات المغزى الخُلُقى، فإن التوازن بين الواقعية والخيال يمثل التحدى أمام الكاتب. وهنا أيضا يصبح الحوار مهما ليحقق هذا التوازن، فإذا كانت اللغة مغرقة فى الموضوعية فإن ذلك سوف يسطح البعد الخيالى فى الحكاية الرمزية، وإذا كانت اللغة مغرقة فى المشاعر والذاتية فإنها سوف تقوّض أيضا الحكاية الرمزية لأنها سوف تبدو من وجهة نظر إحدى الشخصيات وحدها.

ملحوظات نهائية

فى هذا الفصل، اقترحنا مجموعة من الاستراتيجيات فيما يخص استخدام الحوار فى الفيلم القصير. ويمكن للحوار أن يكون تعبيرا مشحونا تماما بالعواطف، أو يمكن أن يكون أداة لاعتدال المشاعر فى القصة. لكن عندما لا يكون الكاتب على يقين من طريقة استخدامه للحوار، فيمكنه دائما أن يعتمد على قدر أقل منه، لأنك إذا أسست للحدث البصرى والعلاقات بين الشخصيات سوف تنمو الدراما وتتكشف بالكلمات أو بدونها. والكثير من الناس يتهيبون من كتابة الكلمات، لأنهم يفكرون فى شكسبير ويتجمدون عندما يصل الأمر إلى الحوار.

إذا كان ذلك يثير قلقك، فعليك ببساطة أن تستخدم حوارا أقل، وعندما تستخدمه اجعله بسيطا. إنه قد لا يساعدك بقدر ما ترغب، لكن الحوار البسيط لن يضر.

والكثير من السيناريوهات يتم تدميرها بالاعتماد الزائد أو غير الملائم على الحوار.
ورسالتنا إليك هو أنه يمكنك أن تنجح بقدر أقل من الحوار. تلك إمكانية يمكنك أن
تفكر فيها، أما إذا أردت أن تجازف، فاقرأ هذا الفصل مرة أخرى.

الجزء الثالث

الأنماط الفيلمية وتشكيل القصة

مصطلح "النمط الفيلمى" يستدعى عادة إلى الذهن صور رجال العصابات، أو أبطال الغرب الأمريكى، أو الوحوش. وفى الحقيقة، إن هذا المصطلح ينطبق على كل القصص. فالنمط ليس إلا الشكل أو القالب الذى يضم الشخصيات وبناء القصة. وبالطبع فإن أفلام العصابات، والويسترن، والرعب، أنماط فيلمية محددة، ولكن ذلك ينطبق أيضا على أفلام الحرب، وسيرة حياة المشاهير، والخيال العلمى، وطيف واسع من الكوميديات.

وفى هذا الجزء من الكتاب، سوف ندرس أربعة من "ما بعد الأنماط"، تلك التى تتجاوز الأنماط المحددة ومع ذلك فإنها تتضمنها. وعلى سبيل المثال فإن كل فيلم عن الرياضة، وكل فيلم عصابات، وكل فيلم "سكروبول" كوميدى (يعتمد على تعقيد الحبكة وبراعة الحوار- المترجم)، لديه فى داخله مستوى من الميلودراما. ورغم أننا سوف نستخدم الأفلام الطويلة لكى نقارن بين الأنماط المختلفة، فسوف ندرس "ما بعد الأنماط" الملائمة فقط للأفلام القصيرة، وهى تلك التى تشتمل على الخصائص التى يتفرد بها الفيلم القصير - والصورة الفوتوغرافية - بالإضافة إلى علاقة الفيلم القصير بالأشكال غير السردية مثل الشعر والفن التجريدى.

وسوف نتحول الآن إلى "ما بعد الأنماط" تلك، ونرى كيف يمكن أن تكون مفيدة فى كتابتك للفيلم القصير.

الفصل الثالث عشر

الميلودراما

ربما كان من الأفضل أن نبدأ هذا الفصل بجزء من الحقيقة وجزء من الخيال حول الميلودراما. ولنبدأ بالخيال. عبر السنين اتخذ مصطلح "الميلودراما" معنى سلبيا، فهو مرتبط بأوبرا الصابون (المسلسلات التليفزيونية الأمريكية التى تحتشد بعلاقات الحب والمفاجآت السعيدة وغير السعيدة - المترجم)، وخاصة بقصص النساء الرومانسية، وباعتباره أداة درامية تتسم بالمبالغة، (على عكس الواقعية، أو ببساطة على عكس القصص الأكثر قابلية للتصديق). ورغم أن كل ما سبق فيه بعض الحقيقة، فإنه يُعبر عن نظرة ضيقة إلى الميلودراما، ولا يفيدنا فى فائدة الميلودراما كشكل فنى.

أما عن الحقيقة بالنسبة للميلودراما، فإننا نسأل أولا ماذا نعنى بهذا المصطلح؟ ونقطة البدء الجيدة هى الإقرار بأن الميلودراما تهتم أساسا بالقصص الواقعية فى جوهرها. وداخل هذا الوصف العام، فيمكن أن تدور الميلودراما حول أناس عاديين فى مواقف عادية، بالإضافة إلى قصة عائلية عن ملك (مثل الملك لير)، أو عن أمير (مثل هاملت). ويمكن أن تكون الميلودراما قصة علاقة بين أناس متميزين (مثل فيلم جيمس كاميرون "تايتانيك")، أو أناس مشهورين (مثل فيلم مايكل فرايان "كوبنهاجن"). ويمكن تقديم الميلودراما فى شكل رواية (مثل "أناس عاديون" لجوديث جيست)، أو مسرحية (مثل "منظر من الجسر" لآرثر ميللر) أو فيلم (مثل "كل شىء عن إيف" لجوزيف مانكيفيتش). ويمكن أن تكون فيلما طويلا أو قصيرا، وكل من "قصة أطفال" لجراهام جاستيس، و"اسمى رابيت" لإيلك روزتال، فيلم قصير ميلودرامى، وسوف نناقش هذين الفيلمين لاحقا فى هذا الفصل.

أناس واقعيون فى مواقف واقعية

على عكس الحكايات الخرافية، فإن الميلودراما قصص يمكن أن تحدث - على الأقل فى ذهن المتفرج -، وهذا يعنى أن ما هو خارق للطبيعة أو خرافى يكون موضوعا أو مكانا للأنماط الأخرى. والقصة فى الميلودراما تدور عنى، أو عنك، أو عن أجدادنا، أو عن شخص نعتقد أنه موجود أو كان موجودا، وهذا الاعتقاد بإمكانية الوجود يؤثر على كل العناصر الأخرى فى الميلودراما، مثل الشخصية، وشكل العمل، وطابعه. ورغم أنه ليست كل أشكال الدراما تجسيدا دقيقا للواقع (إنها بالأحرى أشكال مضخمة للواقع)، فإن الميلودراما فى جوهرها مرتبطة تماما بمفهوم القابلية للوجود والقابلية للتصديق.

ولكى نعطى أمثلة مجسدة، فإن الميلودراما فى التليفزيون، مثل "إى آر" (غرفة الطوارئ) أو "أمل شيكاغو"، تركز على حياة الأطباء المرضى، وبيروقراطية المستشفيات، ومشكلات هذا الوسط الطبى، وعلاقة الحب فيه، والصراع من أجل الحياة، وتلك هى عناصر القصة فى مثل هذه المسلسلات الناجحة. إن الشخصيات مرسومة جيدا، وتتميز الواحدة منها عن الأخرى، وهى قبل كل شىء إنسانية تماما. والأمل والخوف والعاطفة والالتزام والسلطة والعجز تحدد الشخصيات وأهدافها، لكن جوهر اندماجنا هو أننا كمتفرجين نعرف هؤلاء الناس، إنهم أنت وأنا.

وهذه السمة فى الميلودراما واضحة فى الأفلام التى تنال قسطا كبيرا من النجاح، مثل "تايتانيك"، و"شاين"، و"المريض الإنجليزى"، ومادة الموضوع فى هذه الأفلام المعاصرة تذكرنا بالميلودراما المشهورة الماضية. إن الطموح هو قلب فيلم "كل شىء عن إيف"، والعنف الأسرى هو لب فيلم لى تاماهورى "كانوا محاربين ذات مرة"، وعواقب الطلاق هى موضوع فيلم روبرت بينتون "كريمر ضد كريمر"، والعنصرية هى لب فيلم روبرت موليجان "مقتل الطائر المغرد"، وفيلم يوزان بالسى "فصل جاف".

والعناصر الأساسية فى كل هذه الأفلام تشترك فى أنها تعالج المسألة الجوهرية بطريقة واقعية، والشخصيات التى تعيش فى القصة شخصيات واقعية.

سيطرة العلاقات باعتبارها عنصرا من عناصر القصة

هناك أنماط تسيطر فيها الحبكة، مثل أفلام الأكشن والمغامرات، والويسترن، والأفلام العربية. أما الأنماط الأخرى، مثل الميلودراما، فتسيطر فيها الشخصية. إن هذا يعنى أن الميلودراما تعتمد على العلاقات بحيث تكون مفهومة وجذابة لنا فى وقت واحد.

فى فيلم جورج ستيفنس "مكان تحت الشمس" (١٩٥٢) يكتشف البطل علاقتى حب، الأولى مع زميلة فى العمل من الطبقة العاملة، والأخرى مع فتاة جميلة من الطبقة الراقية، وهاتان العلاقتان تسيطران على القصة. وفى فيلم بيتر بيتس "الفرار" (١٩٧٩) يكتشف البطل علاقاته مع أقرانه (مجموعة من شبان الطبقة العاملة، الذين لا يذهبون إلى الجامعة)، وعلاقة مع طالبة جامعة من الطبقة الراقية، ولكى يستمر فى هذه العلاقة الأخيرة، فإنه يتظاهر بأنه بدوره طالب جامعة، ولكى يخفى حقيقته عنها أكثر من ذلك فإنه يتظاهر أيضا بأنه إيطالى. وفى فيلم أنطونى مينجيلا "بصدق، بجنون، بعمق"، تناضل البطلة بين وفائها لحبيبها المتوفى، وتوقها المحب للحياة أن تكون لها علاقة مع رجل على قيد الحياة تعيش معه مستقبلها، وصراعها الجوهرى هو بين بقائها فى ماضٍ مأساوى، ومجازفة العبور إلى مستقبل قابل للحياة. والطفلة فى فيلم جراهام جاستيس "قصة أطفال" فى العاشرة من عمرها ومن عائلة ممزقة، وليس لدى الأم وقت لها، وسائق الأوتوبيس الذى يمنحها وقتا يُتَّهم بالإساءة الجنسية لها.

طبيعة صراع الشخصية الرئيسية

تتميز الميلودراما بصراع ذى طبيعة خاصة جدا بالنسبة للشخصية الرئيسية، فقد يتسم فى جوهره بأنه صراع شخصية رئيسية عاجزة ضد بناء قوى من السلطة، وإننى أضيف إلى تعريف العجز بأنه يُنظر إليه بطريقة متحررة تماما، وعلى سبيل المثال فإن الملك قد يبدو على السطح بالغ القوة، لكنه إذا كان عجوزا مثل "الملك لير" فإنه سيواجه خصوما يتمتعون بالشباب والحياة والثقة بحيث يكونون "بناء القوة والسلطة"، وبهذا المعنى فإن الملك لير العجوز عاجز.

والمثال الأوضح هو الطفل الصغير فى الدراما العائلية، فبالنسبة لوالديه يكون هذا الطفل عاجزا. وكذلك المرأة فى مجتمع تسيطر عليه الثقافة الذكورية. وهكذا فإن قصة فيلم مثل "الفتاة العاملة" لمايك نيكولز هى قصة امرأة ذكية تحاول أن تشق لنفسها طريقا فى العمل الذى يحكمه الرجال، ولكى يعقد القصة فإن نيكولز يضع امرأة ذات مستوى رفيع على رأس الشركة، لذلك فإن جذور المرأة العاملة (البطلة) تضيف إلى الصراع بين المرأة والرجل صراعا طبقيا أيضا، لذلك فإن أمام البطلة العاملة مستويين من بناء السلطة لكى تناضل ضدهما.

وسواء كانت الشخصية الرئيسية تتعامل مع النوع (الرجل أو المرأة)، أو الطبقة، أو العرق، أو العمر، فإن العنصر الرئيسى فى الميلودراما هو أن صراع الشخصية الرئيسية يكون دائما ضد بناء سلطوى. وفى أنماط مثل أفلام الأكشن والمغامرات، وكوميديا الموقف، فإن الحبكة تساعد الشخصية الرئيسية على تحقيق هدفها.

وفى فيلم "الفرار"، فإن سباق الدراجات عند نهاية الفيلم يعطى الشخصية الرئيسية فرصة لكسب السباق، لكنه عندما يفعل ذلك فإنه يفقد فتاة الجامعة التى كان متيما بها، فلكى يفوز يجب عليه أن يتخلى عن ادعائه، فهو ليس طالبا أجنبيا، وليس طالب جامعة، إنه يعترف بذاته التى تنتمى إلى الطبقة العاملة. إنه يفوز بالسباق (الحبكة) لكنه يفقد الفتاة (الهدف).

قابلية الميلودراما للتكييف مع القصص المختلفة

رغم أن الميلودراما تميل إلى أن تكون متعلقة بالشخصية وتطوراتها، سواء مع عدم وجود حبكة ("بصدق، بجنون، بعمق")، أو فى وجود حبكة ("مكان تحت الشمس")، فإن الأمر ليس بهذا القدر من الصرامة، فالميلودراما يمكن أن تتكيف مع القصة، وهناك أمثلة محددة لتوضيح ذلك.

ففيلم جورج ميللر "زيت لورينزو"، حيث الأم – والأب إلى حد ما – يؤمنان فى البداية بعجزهما عندما يصاب ابنهما بمرض قاتل، لكنهما بدلا من قبول مصيره فإنهما يناضلان ضد المؤسسة الطبية (البناء السلطوى) التى ترى الابن باعتباره مادة خاما

لتجاربها العلمية - تلك التجارب التى سوف تزيد من شهرة الأطباء لكنها لن تنقذ الابن- يقرر الوالدان دخول مجال العلم بحثا عن حل لإيقاف المرض، وينجحان فى النهاية. إن الفيلم يستخدم الحبكة كما تفعل أفلام التشويق، عندما تؤدى الظروف بالشخصية أن تكون ضحية، ولكن من خلال عدم القبول بأن يكون المرء ضحية (للمرض)، ينتصر كل من الأم والأب، وينقذان ابنهما (الهدف)، وبذلك فإن اقتباس بناء فيلم التشويق يجعل الميلودراما قوية وغير عادية.

واقتباس الحبكة عن فيلم التشويق يجعل أيضا فيلم كريستوفر موراهان "القناع الورقى" ميلودراما غير عادية. إن هدف الشخصية الرئيسية هو التظاهر بأنه طبيب، والخطر الذى يمثله ذلك التظاهر تجاه المرضى، وتجاه أصدقائه، وتجاه نفسه، يخلق توترا يدفعنا إلى الأمام دائما فى هذه القصة.

الميلودراما تستكشف المسائل الأكثر تعقيدا نفسيا أكثر من الأنماط الأخرى

لأن الميلودراما فى جوهرها متعلقة بالشخصية، ولأن كل القصص تتطلب منا تشكيل علاقة مع الشخصية الرئيسية، فإن من المهم أن نفهم المسائل ونتوحد معها، والتى تواجهها الشخصية. وهذا يعنى أن تكون المسألة جوهرية وليست هامشية أو ثانوية، وبالتالى فيجب أن تكون مسألة تلمسنا بسرعة وعمق، مسألة قريبة من كل فرد منا.

إن العلاقات العائلية معقدة، وهى مهمة للعديد من المسائل الأساسية فى الميلودراما، فالقبول والرفض داخل العائلة، خاصة بين الأب والابن، هما لب العديد من الميلودرامات العظيمة، مثل "شرق عدن" لإيليا كازان، و"سوناتا الخريف" لإنجمار بيرجمان. ومشكلات الالتزام والاستقلالية هى لب ميلودرامات تركز على الزواج المعقد بمشكلات، مثل "الحب" لإيرفين كيرشنر، و"أعداء: قصة حب" لبول مازورسكى. وأزمة الهوية هى قلب فيلم بيتس "الفرار" و"أولاد بيكر المدهشون" لستيف كلوفس، والامتثال فى مقابل الفردية هو المسألة المحورية فى فيلم ميلوش فورمان "طار فوق عش المجانين"، وفيلم تونى ريتشاردسون "وحدة عداء المسافات الطويلة". وكذلك مسائل الفقدان، وصراع الرجل والمرأة، والنزعة الجنسية، والطموح، والغيرة، والحسد، كلها مادة موضوع أساسية للميلودراما.

وما هو مهم هنا هو أن هذه المسائل لا تعالج كيفما اتفق، بقدر ما تكمن فى قلب القصة فإننا نندمج بعمق مع هذه القصة.

الميلودراما قابلة للتكيف مع قضايا العصر

من أكثر السمات الملحوظة فى الميلودراما هو قابليتها لمعالجة المسائل الاجتماعية والاقتصادية المهمة المعاصرة. فعندما حدث انكماش فى مناجم الفحم وأصبح موضوعا مهما فى المجتمع البريطانى ظهرت أفلام مثل "عندما كان الوادى أخضر" لجون فورد، و"النجوم تنظر إلى أسفل" لكارول ريد. والآن ظهرت قضايا مثل الاستغلال الجنسى، وجنس المحارم، خاصة فيما يتعلق بالأطفال، لذلك ظهرت أفلام تشهد على قوة المسألة فى الوعى الجماهيرى، مثل "أطفال سانت فينسينت" لجون سميث، و"ليخرج الوغد من كارولينا" لأنجليكا هيوستون، و"السعادة" لتود سولونديز.

وإذا كانت قضايا مثل قضايا المرأة، والأطفال، والتعليم، والدين، والخُلُق، والنزعة اللاخُلُقية، والفجور، وحياة السياسيين ورجال الدين والمعلمين، إذا كانت هذه قضايا تشغل عصرا ما، فإنها سرعان ما تصبح مادة للميلودراما.

ويظهر هذا الاتجاه بوضوح فى التليفزيون، سواء فى المسلسلات أو الأفلام التليفزيونية. وأحد أسباب جاذبية الميلودراما عند الجمهور هو تلك المرونة التى تجعلها تعالج مثل هذه القضايا.

الميلودراما هى المستوى الأساسى فى العديد من الأنماط

إن قصة حياة تى إى لورانس، أو جيك لاموتا، أو معالجة سينمائية ملحمية للصراع الدينى والدنيوى فى حياة توماس مور، أو الصراع السياسى والشخصى فى حياة يورى زيفاجو، كل من هذه القصص فيها مستوى من الميلودراما، وفى الحقيقة، إن مستوى الميلودراما هو الذى يضفى الدراما والإنسانية على القصة.

ولكى نكون أكثر تحديدا، فإن حبكة فيلم ديفيد لين "لورانس العرب" هى قصة تمرد العرب ضد الحكام الأتراك، وقام لورانس بقيادة التمرد الذى كان أحد أعراض عالم

أكبر خلال الحرب العالمية الأولى بين عامى ١٩١٤و ١٩١٨، وتطورات هذا التمرد ونتائجه هى حبكة الفيلم، أما المستوى الميلودرامى فهو حياة تى إى لورانس، الابن غير الشرعى لأحد النبلاء البريطانيين، واللامنتمى الذى يرى نفسه خارج المجتمع البريطانى، ويرتبط بجماعة من اللامنتمين، من رجال القبائل البدوية. إنه يوحدهم ويتوحد "معهم"، لامنتمٍ يقود لامنتمين آخرين ضد البناء السلطوى (الأتراك العثمانيين، والبريطانيين، الإمبراطوريتين المنفصلتين تماما). وبالطبع فإنه يكسب المعركة لكنه يخسر الحرب، فالعرب يغيرون فقط أسيادهم، من الأتراك إلى البريطانيين، وكان لورانس أداتهم. وبمعنى ما فإن الميلودراما هى قصة بحث لورانس عن هوية جديدة، وهو يجدها، لكنها للأسف لا تبقى إلا فترة قصيرة، فبمجرد انتهاء التمرد لن يكون هناك مكان له، ويجب عليه أن يعود وحيدا مرة أخرى، ولامنتميا، وسرعان ما يموت.

والنمط نفسه يشكل فيلم ديفيد لين "دكتور زيفاجو"، والحبكة هى الثورة الروسية فى عام ١٩١٧، وكيف أن نجاحها أدى إلى تدمير وحدة العائلة والنزعة الفردية. والمستوى الميلودرامى للفيلم يدور حول علاقات يورى زيفاجو، فالثورة تدمر دائما الشىء الوحيد الذى يقدره، والمتجسد فى العلاقة الحميمة فى البداية مع زوجته، ثم مع لارا فيما بعد، وفى النهاية تكون الخسارة والتضحيات الشخصية هائلة حتى إن قلب يورى يصبح مريضا بالمعنى الحرفى للكلمة. هل مات بنوبة قلبية أم بقلب منفطر؟ فلتختر التفسير الذى تشاء، فالقضية الرئيسية هنا هى أن الميلودراما هى المستوى الأساسى فى الأفلام التى تحكى عن قصص الحياة، وعن الرياضة، والحرب، وأفلام العصابات، والأفلام الملحمية.

الموتيفات

لكى نتحدث بشكل أكثر دقة عن الميلودراما، فإن من المفيد أن ندرس الموتيفات الثمان التى تميز هذا النمط، وهذه الموتيفات هى:[1]

الشخصية الرئيسية والهدف

الخصم

الحدث المحفز

الحل

المسار الدرامى

الأسلوب السردى

الشكل السردى

الطابع أو النغمة

ولكى نصور عمل هذه الموتيفات، فسوف ننظر إلى دراستى حالة، فيلم أنطونيا بيرد "القس" (١٩٩٥)، وفيلم مايك فان ديم" شخصية" (١٩٩٤).

فيلم "القس"

الشخصية الرئيسية وفعله الدرامى أو هدفه. الشخصية الرئيسية قس شاب، حديث فى أبرشية فقيرة. إن هدفه هو أن يصبح القائد الروحى لمجتمعه، لكن ما لا يدركه هو أن الحياة فى مجتمع فقير تكون عملية وصعبة، وليس هناك إلا مكان ضئيل لما هو روحانى.

الخصم. القس الشاب هو خصم ذاته. إنه يصارع أموره كرجل، سواء من الناحية الجنسية أو باعتباره ممثلا للمجتمع الذكورى. ولأنه شاذ فإنه لا يناضل فقط مع مسألة التبتل ولكن أيضا ضد النزعة المضادة للشواذ.

الحدث المحفز. وصول القس الشاب إلى هذا المجتمع الجديد.

المسار الدرامى. المسار الدرامى فى الميلودراما هو دائما رحلة داخلية. إن القس الشاب يتعلم كيف يكون قسا أفضل بأن يقر أنه رجل أيضا.

الحل. يقبل القس ذاته، كما يقبله الجميع.

الأسلوب السردى. القصة لها حبكة (القصة الظاهرة فى المقدمة) ولها مستوى للشخصية (القصة الخلفية)، وهذه القصة الخلفية تتجه إلى مسألة القس كقائد روحى،

وكرجل له نزعة جنسية. وجود قس "جنسى" آخر فى نفس الأبرشية يوحى بأن النزعة الجنسية مشكلة لأكثر من قس كاثوليكى فى الأبرشية. ومع ذلك فإن القس الآخر ليس شاذا، كما أنه نشط على المستوى الاجتماعى والسياسى فى مجتمعه، بينما البطل منشغل بالحياة الروحية لأبناء أبرشيته أكثر من اهتمامه بحياتهم اليومية، وهو يختلف فى هذا المجال عن القس الآخر مرة أخرى. وتحكى الحبكة عن علاقة محرمة تتكشف للبطل خلال جلسة اعتراف. ما هى مسئوليته تجاه الفتاة الصغيرة وعائلتها؟ إنه فى النهاية سوف يتصرف للدفاع عن الفتاة ضد أبيها.

الشكل السردى. عامل الزمن ليس مهما بالضرورة فى الميلودراما.

الطابع. واقعى، كما هو متوقع فى الميلودراما.

وكتعليق أخير على فيلم "القس"، فإن القس يبدو فى البداية شخصا ذا سلطة فى المجتمع، وبجعله شاذا فإن كاتب السيناريو يجعله واحدا من الأقلية العاجزة التى تناضل فى المجتمع من أجل السلطة، كما أن جعله نشطا جنسيا يقدمه كشخصية فى الأقلية فى البناء السلطوى للكنيسة الكاثوليكية.

فيلم "شخصية"

الشخصية الرئيسية وفعله الدرامى أو هدفه. هذه القصة التى تدور فى عشرينيات القرن العشرين، فى روتردام فى هولندا، هى قصة بلوغ شاب صغير. وهدفه هو أن يبقى على قيد الحياة فى بيئة من المعاناة والحرمان.

الخصم. هو الأب البيولوجى، إنه رجل لم يعترف أبدا بالبطل، وعندما يحتاج الشاب مساعدته فإنه لا يقدمها إلا بأمر قضائى.

الحدث المحفز. اغتصاب الخادمة (أم البطل). وعندما تكتشف أنها حامل، تترك عملها فى خدمة من اغتصبها، الأب البيولوجى للبطل.

المسار الدرامى. رحلة البطل هنا تحتشد بالتحديات. إن كلا والديه باردان عاطفيا، كما أن أباه قاس، ورحلته هدفها البقاء على قيد الحياة، وهو ينجح رغم ظروف التنشئة، لكنه يدفع ثمنا شخصيا غاليا.

الأسلوب السردى. القصة فى الخلفية تسيطر عليها علاقات البطل مع والديه. ولحسن الحظ فإن الحبكة تساعده فى التغلب على الصفات السلبية لوالديه. إن الحبكة عن تعليمه الذاتى وتقدمه اعتمادا فى نفسه، فهو يعلم نفسه الإنجليزية فى البداية، ثم يتدرب ليكون محاميا، ورغم أن ذلك يعنى اعتماده على أبيه من أجل المال، فهو ينجح فى أن يكون محاميا، وعند هذه النقطة يخبر أباه أنهما لن يريا بعضهما مرة أخرى أبدا، فهو لم يعد يحتاجه. يزعم الأب أنه هو الذى صنع نجاح البطل، مما يغضب البطل، لكن المتفرج يندهش من زعم الأب.

الشكل السردى. يختار مايك فان ديم أن يضع القصة فى إطار جريمة قتل (الأب) واستجواب الابن. ثم تروى القصة - التى تستغرق أحداثها ثلاثين عاما- عن طريق الابن.

الطابع. واقعى بما يتلاءم مع النمط.

ملحوظة عن فيلم "شخصية": من خلال اختيار جريمة القتل كإطار للقصة، فإن فان ديم يقذفنا إلى داخل القصة. وهذه الاستراتيجية تضفى الحيوية على أحداث كانت ستبدو من غيرها عبارة عن تسلسل زمنى بطىء.

أدوات الكتابة

هناك عدد من الآليات المطلوبة التى سوف تساعدك فى تشكيل قصتك كميلودراما. والأمر هنا يشبه سيارة أو مبنى، فلكل منهما وظيفة، وكلاهما يمكن أن يكون خلاقا، ولكن بدون هذه الآليات ووجودها فى مكانها الصحيح، فإنها لن تكون مبدعة ولن تحقق وظيفتها، وكذلك قصتك- ولذلك نتحول الآن إلى أدوات الكتابة تلك، والتى تشكل آليات الميلودراما.

يجب أن يكون لشخصيتك هدف

الشخصية التى بلا هدف - أو الشخصية السلبية- هى شخصية بلا توجه، وهى عرضة لأهداف الآخرين وأهداف الحبكة. ورغم أن الميلودراما يمكن أن تنجح بشخصية

سلبية- مثل فيلم سوديربيرج "جنس وأكاذيب وشريط فيديو"، وفيلم جاس فان سانت "إيداهو الخاص بى"- فإن الميلودرامات فى الجانب الأكبر منها تنجح عندما تكون الشخصية الرئيسية نشطة وذات هدف.

ما الهدف الكافى للشخصية فى الميلودراما؟ هناك مثال سلبى بعض الشىء يمكن أن يصور الحاجة إلى هدف ذى أهمية، فالبطل فى فيلم بيتر وير "استعراض ترومان" يريد أن يهرب من حياته التى أصبحت برنامجا تليفزيونيا يذاع على الهواء، والمشكلة هنا هى أن البطل يكتشف هذا الهدف بعد مضى ثلث الفيلم، وبمجرد أن يحدد هدفه فإنه يقضى بقية القصة فى تحقيقه. إنه يكتشف حقيقة حياته، وأن المكان الذى يعيش فيه والشخصيات التى يعيش معها ليست إلا جزءا من البرنامج التليفزيونى، المدينة، والمنزل، والزوجة، وهو عندما يرفع القناع عن كل ذلك لا تعود هناك عقبات لفهم البطل لما يريد تحقيقه، والحرية وحدها هى التى سوف تحقق له ذلك، ونحن نراقبه وهو يحاول الحصول على حريته كما راقبناه من قبل فى عالمه المصطفى، والمشكلة هنا هى أنه بمجرد معرفة الهدف فإنه يصبح مسطحا فى الصراع فى الحبكة (حياته كبرنامج تليفزيونى). إنها ليست رحلة تجاه الفهم، لكنها بعد أن يفهم طبيعة حياته تصبح رحلة الهروب من حياته.

إن للشخصية الرئيسية هدفا، لكن الهدف يتسبب فى قصة مسطحة، ويكون على الهدف أو الحبكة أن تغذى القصة وتغنيها، وما يمكن أن يفيد فى تحقيق ذلك هو الأداة الميكانيكية لمثلث الحب.

علاقة المثلث ا مثلث العلاقات

مثلث العلاقات هو أداة تكون فيها الشخصية الرئيسية داخل علاقتين متعارضتين (مع شخصيتين أخريين بينهما تناقض- المترجم)، وهاتان العلاقتان تمثلان اختيارين متناقضين، أو وسيلتين متناقضتين لتحقيق الشخصية الرئيسية هدفها. وفى كل الحالات فإن الدخول فى هاتين العلاقتين فى وقت واحد هو الذى يعطى المجال الميلودرامى، ويمنع الدراما من التسطح، كما يحدث فى فيلم "الرحيل عن لاس فيجاس" أو "استعراض ترومان".

ولكى نصور كيف ينجح مثلث العلاقات، فسوف نتحول أولا إلى بناء بسيط (حيث وجود للحبكة)، كما فى فيلم "بصدق، بجنون، بعمق". لقد فقدت امرأة حبيبها، وهدفها هو ألاَّ تقبل هذا الفقدان، وأن تبقى فى حزنها، والعلاقتان اللتان تدخل فيهما المرأة فى مثلث العلاقات هنا هما علاقتها مع حبيبها الميت (إنه يعود كشبح)، وعلاقتها مع حبيب جديد يسعى إليها. إن العلاقة الأولى تحافظ على هدفها، بينما تتحداه العلاقة الثانية، وفى النهاية تختار الحبيب الحى وتختار المستقبل، ويقول لها الشبح وداعا.

ومن الممكن فى العمل الميلودرامى وجود أكثر من مثلث واحد للعلاقات، رغم أن أحدها سوف تكون له الأولوية. وفى حالة وجود أكثر من مثلث فإن ذلك سوف يجعل القصة أكثر تعقيدا، وهذا مهم بشكل خاص فى فيلم "جنس وأكاذيب وشريط فيديو"، وهو ميلودراما عن شخصية رئيسية سلبية بلا هدف حتى الثلث الأخير من الفيلم.

والمثلث الأهم بين البطلة وزوجها وضيف (جراهام صديق زوجها)، إن الزوج يجسد الرفيق الخائن الكاذب المتلاعب، أما جراهام فهو صادق، ومهتم بها، وغير متلاعب على الإطلاق، وهكذا يكون لها الخيار بين الزوج والصديق. أما المثلث الثانوى فيتكون من البطلة وزوجها وشقيقتها، فزوجها وشقيقتها يخونانها، وتحلل هذا المثلث (أو حله) هو الذى يحث البطلة فى النهاية على أن تتخذ فعلا، عندما تكتشف خيانتهما وجرأتهما على ممارسة علاقتهما فى غرفة نومها. وهناك مثلث ثالث بين البطلة وشقيقتها والضيف، وحديث البطلة فى شريط فيديو عن الجنس يصوره الضيف هو الذى يحث الشقيقة على رفض الزوج، كما يحث البطلة فى النهاية على الاختيار (من خلال شريط الفيديو) أن تستيقظ جنسيا وتترك الزوج من أجل الضيف. وهذه المثلثات الثلاثة تشكل التطور الفعلى، أو قضبان قطار رحلة البطلة.

استخدام الحبكة ضد هدف الشخصية الرئيسية

مثلما تقدم علاقة المثلث طريقة لبناء المسار الدرامى للقصة، فإن الحبكة يمكن أن تستخدم لخلق مزيد من التشويق. ويجب أن نقول مرة أخرى إنه ليس من الضرورى فى الميلودراما أن تكون هناك حبكة، لكن إذا اخترت استخدام الحبكة فيجب أن تستخدمها

بطريقة خاصة. ففى الميلودراما تميل الحبكة إلى أن تكون "ضد" الشخصية وهدفها، والجانب المقابل لهذه الفكرة هو كوميديا الموقف، عندما تستخدم الحبكة بطريقة مناقضة، لكى "تساعد" الشخصية على تحقيق هدفها. وإذا كانت تلك هى القاعدة، فإن الكتاب المبدعين يغيرونها، مثل فيلم وودى ألين "جرائم وجنح" الذى يمزج الميلودراما وكوميديا الموقف فى حكايات الشخصيتين: طبيب العيون وصانع الأفلام التسجيلية. إن هدف الشخصية الرئيسية فى الميلودراما هو الحفاظ على موقف ووضع حياته، وعشيقته تهدد هذا الوضع بأن تخبر زوجته، والحبكة هى قتل عشيقته. وفى الميلودراما الكلاسيكية، تؤدى الحبكة إلى سقوط الشخصية الرئيسية، لكن فى هذا الفيلم تساعد الحبكة هذه الشخصية على تحقيق هدفه.

أما خط الحبكة الثانية حول صانع الأفلام التسجيلية فهو كوميديا موقف، فهدف الشخصية إنتاج أفلام تسجيلية ذات قيمة تمنحه الوضع الذى يشعر أنه يستحقه. إنه غير سعيد فى زواجه، وتأتيه الفرصة لصنع سيرة حياة تليفزيونية عن منتج تليفزيونى فى هوليوود (شقيق زوجته). وهذه الحبكة سوف تجلب له المال لكى يصنع مشروعاته القيمة، كما أنها تعرفه على امرأة يعتقد أنها ستخلصه من زواجه غير الموفق. وهنا يخيب وودى ألين توقعاتنا مرة أخرى، فهذه الحبكة تدمر صانع الأفلام، وتجعله يفشل على كل الأصعدة، بل إن هدفه الخُلُقى فى صنع أفلام قيمة لا يتحقق، بانتحار شقيق الزوجة.

إن فيلم وودى ألين غير عادى، ففى الشكل النموذجى (العادى) تتحقق توقعات النمط الفيلمى كما ذكرنا سابقا فى هذا الفصل، ويجب أن تعمل الحبكة ضد الشخصية الرئيسية وهدفها. وسوف نعطى مثلين إضافيين على ذلك، ففيلم بول توماس أندرسون "الليالى الراقصة" قصة رجل هدفه أن يكسب الاحترام، أو بشكل أكثر تواضعا أن يكسب الإقرار بأن له قيمة فى عائلته ومجتمعه، والحبكة هى أنه يريد أن يحقق ذلك من خلال بطولته أفلاما جنسية فاضحة، ورغم أن نجوميته تزداد فى البداية، ويمكن اعتباره ناجحا فى حياته المهنية، فإنه سرعان ما يسقط، وتصبح الحبكة هى وسيلة فقدانه الاحترام، ليصبح فى النهاية ضحية للحبكة.

ويمكن للتوتر بين هدف الشخصية والحبكة أن يكون مهما مثل مثلث العلاقات، فى جعل الدراما قابلة للحياة والنجاح من الناحية الدرامية.

حل أو لا حل

من الناحية النمطية، فإن الميلودراما تنتهى عندما تحقق الشخصية الرئيسية هدفها أو تفشل فى ذلك. وبالنسبة لمعظم الميلودرامات، فإن مسألة الحل تكون هى نقطة النهاية فى القصة، ومع ذلك فإن عددا من رواة القصص قد بدأ فى تفضيل عدم وجود حل، أو بكلمات أخرى تفضيل النهاية المفتوحة؛ ففيلم مثل "يجب عليها أن تحصل عليه" لسبايك لى ، و"أكسوتيكا" لأتوم إيجويان، قد فضّلا البناء ذا الفصلين، بالتخلى عن الحل الذى يأتى فى الفصل الثالث من القصة.

إذن فالاختيار الذى يواجهه الكاتب المعاصر هو إما أن يسير فى التطور الخطى للقصة حتى نقطة الحل، وإما حتى النهاية المفتوحة، وللاختيار نتائج مهمة بالنسبة لاستقبال المتفرج للفيلم، فمن الواضح أن أغلبية الجمهور قد اعتادت على وجود الحل، إنهم يتوقعونه، ويشعرون بالراحة معه، وغياب الحل قد يقلقهم ويؤدى بهم إلى الاضطراب.

وإذا اخترت ألاّ يكون هناك حل، فمن المفيد أن تمتع الحوار والشخصيات بالقوة بشكل خاص، فبقدر ما تجعل المتفرج يندمج فإنك ستجعله يتقبل رحلة الفيلم، حتى لو كانت بلا حل.

استخدم البناء لتلبية احتياجات القصة

البناء هو خادم القصة، رغم أن الكثير مما كتب عن كتابة السيناريو خلال العقدين الأخيرين قد يجعلك تعتقد العكس.

ومفتاح القصة هو الشخصية: طبيعتها، وأزمتها، وقبل كل شىء هدفها، وإذا عرفت ذلك كله فإن اختيارات البناء سوف تكون أكثر وضوحا. وفى الميلودراما يكون مستوى البناء الأساسى هو مستوى الشخصية، وخلفيتها. وإذا استخدمت هذا المستوى، ومثلث العلاقات منذ بداية القصة، فإنك تكون قد استخدمت البناء أيضا. وللفصل الأول متطلبات أخرى، مثل أن نبدأ القصة عند لحظة حاسمة، وأن تكون هناك نقطة تحول عند نهاية الفصل الأول، لكى تنفتح القصة وتبدأ الشخصية الرئيسية رحلتها، وإذا كانت هناك حبكة فإنه يتم فى العادة تقديمها فى الفصل الأول.

وبتقديم فكرة الحبكة، يجب أن نكرر أن الميلودراما يمكن أن تمضى بدون حبكة، لكن إذا اخترت وجودها فيجب إدخالها مبكرا وليس متأخرا.

أما الفصل الثانى، فصل المواجهة والصراع، فيختص باكتشاف العلاقات اكتشافا كاملا، وبنهاية هذا الفصل تكون الشخصية الرئيسية قد اتخذت اختيارا. ويتتبع الفصل الثالث هذه الشخصية فى اختيارها، وفى هذا الفصل تنحل خيوط الحبكة والقصة الخلفية للشخصية.

الفيلم القصير

كما أوضحنا سابقا، فإن السمات العامة للميلودراما تكون أكثر وضوحا فى الفيلم الطويل. والكثير من هذه السمات موجود أيضا فى الفيلم، لكن هناك مناطق رئيسية تختلف فيها الآليات، وسوف نتحول الآن إلى هذه الاختلافات. والطريقة الأكثر فائدة لتوضيحها هى أن نصفها، ثم نصور كيف تعبر عن نفسها فى الفيلم القصير.

الشخصية الرئيسية والهدف

فى الفيلم القصير، يجب أن يكون الهدف أكثر إلحاحا من الفيلم الطويل. إن كل ما فى الفيلم القصير يعتمد على عنصر الاختزال والضغط، فليس هناك وقت كافٍ لاستكشاف العلاقات بطريقة متمهلة ملائمة للفيلم الطويل. وجعل هدف الشخصية الرئيسية أكثر إلحاحا يعنى أن هناك وقتا أقل لرسم الشخصية، ويجب أن تتخذ القرارات بشكل أسرع فى الفيلم القصير، وبالتالى فإن رسم الشخصيات فى العلاقات الثانوية يكون بسيطا، بل نمطيا. لذلك فإنه سوف يكون هناك وقت أطول متاح لمعايشة وصول الشخصية الرئيسية لهدفها.

البناء

هناك اختلافات عديدة بين الفيلم القصير والطويل فيما يخص البناء، والاختلاف الأكثر وضوحا هو تناسب الفصول الأول والثانى والثالث، حيث يكون فى الفيلم الطويل

٣٠ دقيقة، ٦٠دقيقة، ٣٠ دقيقة (بشكل عام)، لكن هذا لا يمكن أن ينطبق على الفيلم القصير بتلك النسبة ١:٢:١، فعادة يكون الفصل الأول فى الفيلم القصير ٥ دقائق، ولن يكون هناك فصل متوسط، وسوف يوجد فصل ثانٍ وثالث، طبقا لاختيار الكاتب بين الحل أو النهاية المفتوحة. وإذا كان الاختيار هو الحل، فسوف يكون هناك فقط فصل أول وثالث (باستخدام مصطلحات الفيلم الطويل)، أما فى حالة النهاية المفتوحة، فسوف يحتوى البناء على فصل أول وثانٍ فقط.

وهناك اختلافات أخرى، ففى الفصل الأول من الفيلم الطويل توجد نقاط مهمة: اللحظة الحاسمة (التى نبدأ فيها القصة)، والحدث المحفز (الذى تنطلق منه الأحداث فى التطور)، والنقطة المهمة الأولى فى الحبكة (عند نهاية الفصل الأول). قد توجد هذه النقاط فى الفيلم القصير، أو على الأقل الحدث المحفز والنقطة المهمة الأولى فى الحبكة، ويمكن للحدث المحفز أن يظهر فى الدقيقة الخامسة من السيناريو، وعندئذٍ ينتهى الفصل الأول. وفى الفصل التالى نمضى نحو الحل (الفصل الثالث)، أو نمضى نحو استكشاف الاحتمالات (الفصل الثانى)، وعندئذٍ ينتهى السيناريو، فى وجود حل أو بدونه. والفصل الأخير، سواء كان الفصل الثانى أو الثالث، هو فصل طويل بالنسبة إلى الفصل الأول.

الحبكة

استخدام الحبكة فى الفيلم القصير يشبه فى أحد جوانبه استخدامها فى الفيلم الطويل: ففى فيلم الميلودراما القصير يمكن أن يمضى دون حبكة ويبقى فعالا، ومع ذلك، و"إذا" قررت أن تستخدم الحبكة، فإن استخدامها يؤدى إلى حل، ويتضمن عادة دورا ضئيلا لرسم الشخصيات. باختصار، إذا استخدمت الحبكة، فإنها فى الأغلب سوف تلعب دورا مسيطرا فى السيناريو. وهناك أفلام قصيرة، مثل "السيدة فى الانتظار" (انظر الملحق ب) حيث تستخدم حبكة شديدة التواضع، وفيه يكون انقطاع الكهرباء عن مدينة نيويورك وإظلامها أقرب إلى أداة للحبكة وليست حبكة بمعناها الكامل، ولكنها مع ذلك هى الحبكة فى هذا الفيلم. وفى أغلب الأحوال فى الفيلم

القصير، عندما تستخدم الحبكة فإنها تسيطر على العناصر الأخرى، مثل الشخصية الرئيسية وهدفها، سيطرة قوية. وإذا لم تكن تلك الحبكة تعارض هدف الشخصية الرئيسية، فإن السيناريو ككل يصبح أرق مع قوة سعى الشخصية نحو هدفها مع مقاومة أقل تماما ضد السعى، وتكون النتيجة فقدان مصداقية الشخصية، وهو الأمر الذى ينطبق على الميلودراما.

ومن المفيد أن نبحث عن لحظة فى كوميديا الموقف، تكون هى اللحظة "الموجبة" (باستخدام المصطلح الفوتوغرافى) للميلودراما (أى اللحظة المقابلة، والمتعارضة بين نسختى كوميديا الموقف من ناحية، والميلودراما من ناحية أخرى- المترجم). وهذا يعنى أن عناصر مثل الحبكة يمكن أن تُستخدم بطريقة مناقضة للطريقة التى تُستخدم بها فى الميلودراما. وفى فيلم ماثيو هوفمان "بابا نويل السرى"، يدور الفيلم فى وقت الكريسماس، إن البطل ذا السبعة أعوام لا يريد إلا أن يتوقف زميله الأكبر فى الفصل عن مضايقته والاستهانة به، وهذا هو هدفه، وتساعده الحبكة على تحقيق الهدف على النحو التالى: هناك سرقة بنك على أيدى ستة رجال يرتدون ملابس بابا نويل، ويهرب أحدهم لكنه يصاب بجرح خلال إسراعه بالهروب، ويعثر عليه الصبى الذى يعتقد أنه وجد بابا نويل، ويأخذه إلى المنزل حيث يختفى اللص فى البدروم. هذا هو الحدث المحفز، وفى الفصل الثانى يصبح الصبى صديقا لـ "بابا نويل"، ويقنعه أن يتحدث إلى الصبى الضخم الذى يضايقه، إن "بابا نويل" يخبر الصبى الكبير أن يكون طيبا وإلا لن تكون هناك هدايا هذا العام، ويرضى الصبى، ويحقق بطلنا هدفه. (يتم القبض على "بابا نويل" خلال تسلقه نافذة البدروم). إن الحبكة هنا- السرقة وما تلاها- تساعد البطل على تحقيق هدفه.

الطابع أو النغمة

بشكل عام فإن طابع الميلودراما فى الفيلم الطويل تكون واقعية. لكن للفيلم القصير قدرة أكبر بكثير إلى الابتعاد عن الواقعية. وبسبب قوة الشخصية وهدفها فى بعض الأحوال، أو قوة الحبكة فى أحوال أخرى، فإن هناك مكانا فى الميلودراما للنزعة الذاتية

والمفارقة الساخرة. وبهذا المعنى فإن الفيلم القصير يعطى بسهولة للكاتب فرصة وضع صوته الخاص مباشرة فى السيناريو.

دراسات حالة

دراسات الحالة التالية سوف توضح كيف أن الميلودراما فى الفيلم القصير تستخدم الشخصية، والبناء، والطابع.

دراسات حالة فى الشخصية

فى فيلم إيلك روزتال "اسمى رابيت" هناك امرأة شابة تعود لزيارة أبيها الذى لم تره منذ أن كانت طفلة، لقد شهدت فى طفولتها موت أمها فى حادث سيارة كان أبوها يقودها. والزيارة الحالية لا تجرى على ما يرام فأبوها مدمن الخمر لا يبدى مشاعر كافية تجاهها، وهو يغار جنسيا من صديق لها فى العمل. وفى الحقيقة، إن الزيارة تتحول إلى كارثة، لكنها تدفعها إلى تذكر حياتها المبكرة، إنها تتذكر مزاجه وسيطرته على أمها. وعندما تنتهى القصة، تكون قد وعت ذنبها تجاه موت أمها، فعندما وقعت الحادثة انحرف أبوها بالسيارة ليتفادى قتل أرنب، وهو كان يدعوها دائما باسم "الأرنب" (رابيت).

فى هذا الفيلم تمضى البطلة نحو هدفها فى استكشاف علاقتها مع الأب الذى كان يمثل لغزا بالنسبة لها، ورغم أنها تكتشف أنها علاقة مستحيلة فإن سعيها الجاد يمكن فهمه وتفهمه. ولأنها متواضعة وخجول، فإن إدمان أبيها وشهوانيته يمثلان صدمة لنا. وبنهاية الفيلم نفهم أن الأب، وليس الأرنب (رابيت) هو الذى يتحمل المسئولية عن مأساة العائلة.

دراسة حالة فى البناء

يمضى فيلم كريستيان تيلور "السيدة فى الانتظار" (انظر الملحق ب) فى بناء مكون من الفصل الأول والفصل الثانى، وبذلك فإنه ينتهى نهاية مفتوحة.

فى هذا الفيلم يُطلب من البطلة أن تحمل خطابا إلى نيويورك، وهذا ليس الحدث المحفز أو نقطة التحول بين الفصول، فنقطة التحول هنا تحدث عندما يتوقف المصعد نتيجة قطع الكهرباء. ويسيطر على الفصل الثانى استكشاف العلاقة بين الآنسة بيتس وسكارليت، فمن لقائهما فى المصعد، ووجودها فى الشقة، ثم ذهاب كل منهما فى طريق، يكون التركيز على كيفية تأثير سكارليت على الآنسة بيتس. وبذلك فإن القصة تعتمد على الشخصية، ولا يوجد إلا القليل من الحبكة (انقطاع الكهرباء)، والنهاية مفتوحة، نشعر فيها بالأمل فى أن الآنسة بيتس سوف تزداد ثقة بنفسها وتتحسن أحوالها، ومع ذلك فإنها تبقى مهمشة.

وفى فيلم جراهام جاستيس "قصة أطفال"، مثال على البناء المكون من الفصلين الأول والثالث. الشخصية الرئيسية طفلة فى السادسة من عمرها، ويبدأ الفيلم بالأطفال يمرحون فى حافلة المدرسة، ويخبرهم السائق بالهدوء، وألاَّ يعرض كل منهم ملابسه الداخلية على الآخرين. إنه يبدو صديقا صادقا للبطلة. وفى المشهد التالى، تنظر الأخصائية النفسية للمدرسة فى حادث موازٍ، يبدو فيه السائق كأنه على علاقة صداقة غير ملائمة مع الأطفال، وينتهى هذا الفصل بالقبض على السائق متهما بالتحرش بالبطلة. فى الفصل التالى يستمر التحقيق، حيث نعلم أن للبطلة "آباء عديدين". إن المجتمع يضغط لكى يدان السائق، وهو ما يتطلب شهادة البطلة، وعندما تحاول الأخصائية النفسية معرفة الحقيقة من خلال العلاج النفسى باللعب، تخاف البطلة من الكشف عن سر ما، وفى النهاية تفصح دون قصد عن أن عشيق أمها الحالى هو الذى كان يتحرش بها. وينتهى السيناريو بإطلاق سراح السائق، الذى يظهر مرة أخرى صديقا مخلصا ودودا للبطلة.

فى هذا الفيلم يمثل الكشف عن الخصم الحقيقى والقبض عليه حلا للقصة، وبهذا المعنى فإن الفصل الأطول من الفيلم يشبه الفصل الثالث فى الفيلم الطويل.

دراسة حالة فى الحبكة

يقدم أيضا فيلم "قصة أطفال" مثالا على استخدام الحبكة فى الفيلم القصير. فبالمعنى الكلاسيكى للميلودراما، تعمل الحبكة فى تضاد مع هدف الشخصية الرئيسية.

وفى هذا الفيلم يكون هدف البطلة هو الحفاظ على سر العائلة حول الإساءة الجنسية، وهى تفعل ذلك بسبب خوفها من أن تفقد حب أمها. والحبكة- التحقيق حول الإساءة الجنسية- تضع ضغطا مستمرا (من خلال الأخصائية النفسية) على البطلة ومع تقدم التحقيق يؤدى الضغط إلى الكشف عن السر.

وكما هو متوقع فى الميلودراما ذات الحبكة، فسوف يكون هناك حل، وبالتالى فإن البناء سيتكون من الفصلين الأول والثالث. كما سوف تكون هناك تحولات وانقلابات، ومن ثَمَّ يوجد حادث محفز هو القبض على السائق، وحل هو القبض على عشيق الأم. وما يجب أن نذكره أيضا هو أن وجود الحبكة يقلل من مستوى رسم الشخصية فى السيناريو. كذلك اعتماد السيناريو على الحوار لخلق الحيوية. ففى الميلودرامات التى تعتمد على الحبكة يكون رسم الشخصيات فى الأغلب نمطيا، وتأتى حيوية السيناريو بدلا من الشخصية من تحولات وانقلابات الحبكة.

دراسة حالة فى الطابع

يكون طابع ميلودراما الفيلم القصير واقعيا فى العادة. لكل من فيلم "السيدة فى الانتظار" و"قصة أطفال" يتم تقديمه بشكل واقعى، وهذا يعنى شخصيات يمكن التعرف عليها فى مواقف يمكن التعرف عليها. والنتيجة هى مسار درامى للشخصية الرئيسية لا تبتعد عما هو متوقع.

وبعد التأكيد على طابع النمط الفيلمى، فمن المهم إعادة التأكيد على أن الطابع فى الفيلم القصير له مدى أوسع من مثيله فى الفيلم الميلودرامى الطويل. وهناك مثالان يوضحان هذه النقطة، ففيلم أيانا إيليوت "خشن" هو قصة فتاة مراهقة، والقصة بسيطة، "يوم فى حياة"، لكنه يوم خاص، إنه أول يوم تأتيها العادة الشهرية، إنها على حافة البلوغ. إن الأب مطلق عن أمها، واليوم هو المخصص ليأخذها معه، وتمضى الأحداث على النحو التالى: يدور بينها وبين أمها جدل قاسٍ، فالأم مهتمة أكثر بعشيقها مما هى مهتمة بقلق ابنتها حول العادة الشهرية. وتقرر البطلة أن ترحل، وأبوها لا يدرك ذلك، لكن البطلة تخطط الآن لأن تبقى معه أكثر من يوم واحد، وتصمم البطلة

أن تصحب صديقتها معها، بينما يصمم الأب على اصطحاب عشيقته الجديدة. إننا لسنا فى حاجة إلى القول بأن الأبوة والأمومة ليسا هما سمات العصر، فالهدف هو إبراز أيهما أكثر طفولة من الآخر: الكبار أم الصغار.

ولكى تقدم أيانا إيليوت وجهة نظرها، فإنها تستخدم الفكاهة والمفارقة الساخرة. وإذا كان هناك طابع متسق فى فيلم "خشن" فهو المفارقة الساخرة، وهو طابع ناجح فى تقديم وجهة النظر تلك حول الأبوة والأمومة.

أما فيلم "حفنة من الأحجار" لإميلى وايزمان فيقدم طابعا شديد الاختلاف، والفيلم يبدأ مع تقديم الشخصية الرئيسية، فتاة فى أواخر العقد الثانى من عمرها، إنها تدخل المستشفى بعد أن حاولت الانتحار بسبب علاقة فاشلة. وتركز القصة على فترة إقامتها فى المستشفى، هل سوف تتحسن أم تصبح أسوأ؟ وتنتهى القصة بميلها إلى المستشفى والإقامة فيها. وبين البداية والنهاية نعلم أن هدفها هو الخروج من المستشفى، ورغم تمردها على السلطة (التى تمثلها الممرضة)، فإنها تقف على أرض الواقع. إنها تقيم علاقة مع شاب، مريض هو الآخر، ومن خلال تأثيره عليها فإنها تقلل من سلوكها العدوانى ضد ذاتها، وتصبح أكثر انسحابا، ثم أكثر عدوانية. إنها تتوقف عن الحديث مع الطبيب النفسى حول خطتها للخروج من المستشفى. وتتحول إلى سلوك مثير للمشكلات يعوق هذا الخروج، وفى النهاية تكون أسوأ مما كانت عليه فى البداية.

إن الطابع فى الفيلم تعبيرى، بل كابوسى، ويؤكد على الحالة الذاتية والعاطفية للبطلة، وبذلك فإن إيملى وايزمان تضعنا مكان البطلة، حيث طمس معالم الزمن، والشخصيات الممثلة للسلطة وحوش، والمستشفى منطقة حرب. ومن خلال اللجوء إلى طابع ذاتى تماما، فإن إيملى وايزمان تتحاشى تناول القصة كدراسة حالة، وتأخذنا إلى داخل المرض العقلى. والنتيجة قوية، فالابتعاد هنا عن الطابع المتوقع يخلق تجربة قوية وطازجة. إن الطابع هنا يجعل الفيلم القصير تجربة أصيلة تماما.

الخلاصة

المسألة الجوهرية فى كتابة الميلودراما فى الفيلم القصير هى أن هناك أشياء عامة مشتركة بين الفيلم القصير والفيلم الطويل، وهى طبيعة صراع الشخصية الرئيسية،

وعجزه أمام البناء السلطوى، وإمكانية تعرفنا على الشخصية وعلى الموقف، فالشخصيات تعيش الحياة التى نعيشها، وبالطبع فإن التناول السردى يكون فى جوهره واقعيا.

لكن هناك اختلافات مهمة بين الأفلام الطويلة والقصيرة. فضغط الزمن يعنى رسما أسرع للشخصيات، وعددا أقل منها وكمية أقل من الحبكة. كما يعنى الاختيار فى البناء، بين بناء الفصلين الأول والثانى، أو الأول والثالث. كما يتيح الفيلم القصير للكاتب نطاقا أوسع فيما يخص الطابع. ومثلما هو الحال فى القصة القصيرة، فإن المجاز والجماليات الشاعرية يمكن أن تنجح فى الميلودراما القصيرة أكثر مما هو ممكن فى الفيلم الطويل الذى يحتاج إلى مزيد من الحبكة ورسم الشخصيات. ومن المهم فى كل هذه الاعتبارات حول الفيلم القصير أن تكون واعيا بهذه التشابهات والاختلافات.

الفصل الرابع عشر

الدراما التسجيلية

على مستوى المضمون فإن هناك أشياء مشتركة كثيرة بين الدراما التسجيلية والميلودراما، فطبيعة الصراع، ومكان الشخصية الرئيسية من الشخصيات الأخرى وبقية العناصر الدرامية، والطابع، كلها متشابهة بين الميلودراما والدراما التسجيلية. لكنهما يختلفان فى مسألة "الأسلوب"، أى طريقة تقديم القصة. والدراما التسجيلية مهتمة بنوع محدد من الأسلوب، وهو الذى يؤكد على هالة من الحقيقة والصدق، وقد يوجد هذا الأسلوب فى الميلودراما، لكنه لا يكون أبدا سمة محورية كما هو فى الدراما التسجيلية. فإحساس صدق ودقة الواقع فى فيلمى روبرت فلاهرتى "نانوك من الشمال" و"رجل من آران" يعطى فكرة عن حضارة تتراجع بسرعة أمام الحياة المدنية المعاصرة، وبنفس القدر من الأهمية- مع ذلك- فإن السينما التسجيلية فى الفيلمين تأخذ وجهات نظر محددة حول تلك الحضارات، وتدافع عنها برومانسية وبالتمنى أن نمط مثل تلك الحضارات لن يختفى حتميا بسبب التحديث. وهذان العنصران- صدق الواقع، والمنظور الاجتماعى أو السياسى عن حياة من يقدمهم الفيلم- تربط السينما التسجيلية مباشرة بالدراما التسجيلية.

وسواء كان الفيلم التسجيلى ذا نزعة فوضوية، مثل فيلم فيرتون "الرجل مع الكاميرا السينمائية"، أو ذا نزعة فاشية، مثل فيلم لينى ريفنشتال "انتصار الإرادة"، فسرعان ما أصبح شكلا فنيا له هدف تعليمى ودعائى أكثر من كونه ترفيهيا، وهذه السمة تجعله يرتبط أيضا بالدراما التسجيلية.

أصبح الأسلوب أكثر وضوحا خلال الخمسينيات مع "السينما المباشرة"، فى أفلام تسجيلية مثل "كل يوم ما عدا الكريسماس" للينِدساى أندرسون، و"ماما لن تسمع" لكاريل رايز وتونى ريتشاردسون. وكانت تلك هى الحالة ذاتها أيضا مع انتشار "سينما

الحقيقة" بين السينمائيين التسجيليين فى الستينيات، مثل ليكوك، وبينيبيكر والأخوين مايسلز، لكن أيا من هذه الأساليب قام بالتضحية بالمقاصد الأصلية: الصدق، والتعليم، والأهداف السياسية. كما أن الأسلوب عبر أيضا إلى عالم الفيلم الروائى الطويل، كما فى "متوسط البرودة" لهاسكيل ويكسلر، و"المرشح" لمايكل ريتشى، وفى الحد الأقصى فإن هذا الأسلوب يتجسد فى أفلام "دوجما ٩٥" الحديثة، خاصة فيلم فون ترير "تحطيم الأمواج"، وفيلم فينتربيرج "الاحتفال". لكن أيا من هذه الأفلام لم يتخلّ عن تلك المقاصد التسجيلية الأصيلة: المشاركة مع المتفرج فى تجربة حقيقية، والتعليم بدلا من الترفيه. وتمثل الدراما التسجيلية الوعى بهذا الأسلوب، منصهرا مع المبادئ الدرامية، للمشاركة مع المؤلف والمخرج فى قصة يشعران أنها مهمة.

السمات العامة

مركزية صدق الواقع

فى قلب الدراما التسجيلية يوجد "إحساس صدق الواقع"، وسواء كان التركيز على أناس حقيقيين، أو مكان حقيقى، أو حدث تاريخى، فإن الدراما التسجيلية تعتمد على هذا الإحساس- إن ذلك قد حدث لأناس حقيقيين، فى مكان وزمان حقيقيين -. واستخدام الأسلوب، بالإضافة إلى العناصر الدرامية، يركز على صدق الواقع ذاك.

كما أن هناك زمنا سوف يخصص أيضا لدعم إحساس صدق الواقع: التفاصيل، والعادات، والأعراف، كل ذلك سوف يميز موضوع الدراما التسجيلية، ومع ذلك فإن هذا لا يعنى بالضرورة أن التركيز سوف يكون على شخصيات مشهورة مرموقة، رغم أن هذه الشخصيات كانت مادة وفيرة بالنسبة للدراما التسجيلية، لكنه يعنى أنه أيا كان المستوى- ثرى أم فقير، شهير أم مغمور- فإن تركيز السرد سوف يكون "أنثروبولوجيا" عن المكان والزمان، كما سوف يكون على الخصائص الدرامية للحدث أو الشخص.

سيطرة المكان والزمان على الشخصية

فى الميلودراما تبدو الشخصية وهدفها وهما يتجاوزان الزمان والمكان، والسبب هو أنها تدور فى جوهرها حول علم النفس، والسلوك، والقضايا الداخلية، وبمعنى ما فإن المسار الدرامى للشخصية الرئيسية يكون رحلة داخلية. وبالتالى فإن الأمور الخارجية

مثل الزمان والمكان تعتبر ثانوية أو مساعدة بالنسبة للآليات الداخلية للشخصية. وفيلم "شخصية" لمايك فان ديم، الذى ناقشناه فى الفصل السابق، نموذج مهم، فالحياة العائلية للبطل، وطموحه، ونكرانه لذاته، كل ذلك يتجاوز الإحساس بمدينة روتردام فى عشرينيات القرن العشرين، إننا نلحظ روتردام، وفقرها، والاضطرابات العمالية فيها، لكن ذلك جميعه ليس بأهمية الرحلة الداخلية للبطل. أما فى الدراما التسجيلية فالعكس هو الصحيح. إن المكان والزمان لا يتفوقان فقط على الشخصية، بل إنهما أيضا محوريان لمعايشة الدراما التسجيلية. وفى فيلم كين لوتش "طفل الأربعاء"، تسيطر الأفكار المضادة لعلم النفس فى لندن الستينيات وتهيمن على كون الفيلم دراما عائلية حول الاضطراب الأسرى وعلاقات الآباء بالأبناء. وبالمثل ففيلم مايكل ريتشى "متسابق التزلج" يدور حول التنافس فى الرياضيات العالمية فى السبعينيات أكثر مما هو عن متسابق بعينه. وهذا له علاقة بأهداف الكاتب أو المخرج، وهى مسألة سوف نناقشها لاحقا فى هذا الجزء.

طبيعة صراع الشخصية الرئيسية

فى الميلودراما يسود صراع الشخصية الرئيسية على السرد. أما فى الدراما التسجيلية فإن طبيعة صراع الشخصية تابع لهدف القصة، بالإضافة إلى أن صوت المؤلف يسيطر على عناصر القصة، لأهداف سياسية (وليست درامية) فى معظم الأحوال، كما أن ميراث السينما التسجيلية يطغى على الاعتبارات الدرامية. ففى فيلم كاريل رايز "مساء السبت وصباح الأحد" يكون تحدى الخضوع للمجتمع أكثر أهمية من مصير الشخصية، وهناك شىء مشابه لذلك فى فيلم تونى ريتشاردسون "وحدة عداء المسافات الطويلة". كما أن فكرة قمع المرأة على أيدى الشوفينية الذكورية يسيطر على رسم شخصية "كاميل كلوديل" كفنانة فى الفيلم الذى أخرجه برونو نايتين، بل إن المكان والزمان الخاصين بمدينة باريس بين القرنين التاسع عشر والعشرين، وعالم المدينة الفنى، أكثر أهمية بكثير من العلاقات الشخصية بين كلوديل ورودان.

دور الحبكة

إذا استخدمت الحبكة فى الميلودراما، فإنها تكون العائق الأساسى بين الشخصية الرئيسية وهدفها. وإذا كانت الشخصية الرئيسية وهدفها أقل أهمية فى الدراما

التسجيلية، فكيف تستخدم الحبكة؟ فى فيلم بيتر واتكينز "كالودين" فإن المعركة الأخيرة التى حوربت على الأرض البريطانية تسيطر على السرد. ورغم وجود العديد من الشخصيات على جانبى المعركة، فإن حيويتها لا تسيطر على القصة، وفى الحقيقة، إنه لا توجد شخصية رئيسية، ومجرى الحدث - وهو ذاته الحبكة - يسيطر على السرد.

لا تتغير هذه الآلية عندما يأخذ واتكينز إحدى الشخصيات كموضوع، ففى فيلم "إدفارد مونش"، يكون هدف الشخصية الرئيسية هو أن يحقق أهدافه الفنية، لقد فشل فى حياته الفنية المبكرة فى النرويج وألمانيا، بسبب النزعة المحافظة القوية لنقاد الفن الألمان. ورغم أن مونش يجد حلفاء بين الفنانين والكتاب الآخرين، فإن مجرى حياته الفنية - وهو الحبكة - له سمة مأساوية، وهنا أيضا تبدو الحبكة أكثر أهمية من الحياة الوجدانية الداخلية للفنان مونش (التى تنعكس فى لوحاته).

علاقة الدراما التسجيلية بالقضايا المعاصرة

مثل الميلودراما، فإن الدراما التسجيلية قابلة للتكيف تماما مع القضايا المعاصرة. ولأنها كأسلوب تعطى المتفرج إحساسا بوجوده فى مكان الحدث خلال وقوع القصة، فإن الأسلوب يوحى بمباشرة وعفوية التليفزيون، وبالتالى فإن أفلاما مثل "موت أميرة" قوية بشكل خاص، والكثير من أعمال كين لوتش، مثل "البقرة الضعيفة" و"الرعاع"، لها هذه السمة. كما أن الدراما التسجيلية تضفى وزنا على أحداث الماضى، والأحداث الخاصة، وأناس الماضى المشهورين. وتقنيات سبيلبيرج فى مشهد المعركة الافتتاحى فى فيلم "إنقاذ الجندى رايان" يستعير الكثير من أسلوب الدراما التسجيلية، ولقد استخدم هذه المعالجة ليس فقط للتذكير بوقائع يوم إنزال القوات على ساحل نورماندى، ولكن لكى يعطينا أيضا إحساسا بأننا على هذا الساحل.

إن شكل الدراما التسجيلية متميز، ويستخرج من المتفرج نوعا شديد الخصوصية من ردود الأفعال، فهو يضفى الطزاجة على أحداث الماضى والحاضر، تلك الطزاجة المتفردة فى تأثيرها على المتفرج.

صوت المؤلف

رغم أن أحد أحدث تفسيرات الدراما التسجيلية هى أنها ببساطة ميلودراما كلاسيكية ذات أسلوب خاص، فإن هذا تعريف بالغ القصور لكى يشمل الدراما

التسجيلية بشكل كامل. وهناك نظرة أخرى إلى الدراما التسجيلية على أنها شكل قصصى يتيح بقوة للمؤلف وجود وجهة نظره، لذلك فإنها تحتاج إلى أسلوب قوى بما فيه الكفاية للإعلان عن وجهة النظر تلك. وبكلمات أكثر بساطة، فإن الدراما التسجيلية شكل من المهم فيه أن يقول المؤلف للجمهور: "هذه القصة أكثر أهمية من الميلودراما المعتادة، إن عندى شيئا أقوله، وأنا أريد منكم أن تسمعوا وتشاهدوا وتتخذوا تصرفا نتيجة هذه التجربة".

وبهذا المعنى فإن اختيار معالجة الدراما التسجيلية فى السينما، كما فى فيلم كين لوتش "الأرض والحرية" بأسلوبه من سينما الحقيقة، وهذا الاختيار يعطينا الإحساس بأننا هناك فى جانب الجمهوريين خلال الحرب الأهلية الإسبانية. والأسلوب يعطينا إحساسا بطزاجة مشاهد المعارك، لكن لشكل الدراما التسجيلية تأثيرا أيضا على الاختيارات السردية التى يتخذها لوتش، ففى ثلاث مناسبات على الأقل داخل الفيلم، تدور مجالات طويلة حول قضايا هى فى جوهرها تمس العقائد السياسية: حقوق الأرض، ودور الحزب الشيوعى السوفييتى وجوزيف ستالين فى تنظيم الفصيل الجمهورى، والتنظيم العسكرى، وإذا ما كان بناؤه الرسمى سوف يقوض الوحدات شبه العسكرية، والتى تقدم باعتبارها "نقية" من الناحية الأيديولوجية، ومن ثَمَّ فإن أعضاءها هم الثوريون الحقيقيون. إن هذه المناقشات الطويلة صورت بجدية واحترام، كما لو أنها تحدث أمامنا بالفعل. ومن وجهة النظر الدرامية فإن هذه الاختيارات تجعل معايشة الفيلم أقرب إلى النزعة التعليمية منها إلى النزعة "العاطفية"، بالمقارنة مع أعمال ميلودرامية تناولت الموضوع نفسه مثل "الشمس تشرق أيضا" و"لمن تدق الأجراس".

وعندما يرغب المخرجون فى تحقيق صوت أكثر فاعلية – صوت يتضمن مستوى أكبر من الأهمية، ويخدم هدفا تعليميا أو سياسيا وليس مجرد الترفيه – فإنهم يختارون الدراما التسجيلية، لأنها شكل يتضمن أسلوبه أن ما نراه "مهم".

موتيفات – دراسات حالة

مثلما فعلنا مع الميلودراما، فإن من المفيد بالنسبة للدراما التسجيلية أن نتأمل دراسات حالة لكى نفهم الشكل السردى لهذا النمط الفيلمى، ودراستا الحالة التاليتان

تمثلان نوعيتين فرعيتين من الدراما التسجيلية: الحدث فى فيلم بيتر واتكينز "كالدوين" (١٩٦٤)، والبورتريه السياسى فى فيلم كين لوتش "الأرض والحرية" (١٩٩٦).

"كالدوين"

الشخصية الرئيسية وهدفها

تمضى القصة بدون شخصية رئيسية، والجهتان المتحاربتان هما الإسكتلنديون والإنجليز، ويتم التأكيد على قيادة كل منهما، ومع ذلك فإنه ليست هناك شخصية منفردة ندخل من خلالها إلى القصة. وإذا كان هناك معادل للشخصية الرئيسية فهو المعلق، وهو فى جوهره محقق صحفى يبحث القصة. إنه يجرى مقابلات مع المتحاربين، المنتصرين منهم والمنهزمين. إنه يبحث عن تفسير وفهم المعركة وما أعقبها، وبهذا المعنى فإن المحقق يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية، الذى يهدف إلى تقديم تقرير عن قصة المعركة الأخيرة التى حدثت فوق التراب البريطانى. والمحقق - بالمناسبة - هو بيتر واتكينز نفسه، وباستخدامه شكل الدراما التسجيلية فإنه جعل نفسه، ووجهة نظره حول المعركة، نقطة الدخول إلى القصة (وهذا هو دور الشخصية الرئيسية).

الخصم

الخصم فى هذه القصة هو بشكل محدد القوات الإمبريالية، بدءا من القائد ويليام أمير إنجلترا وحتى الجنود الإنجليز، حيث يتم تصويرهم على أنهم قساة متعطشون للدم الإسكتلندى. ورغم أن الأمير تشارلز، قائد التمرد الإسكتلندى، يتم توجيه اللوم له بسبب لامبالاته تجاه قواته وبسبب إدمانه الخمر، فإنه يتم تقديمه على أنه قائد عاجز عن قيادة قوات غير منظمة وغير مسلحة بما يكفى لكى تواجه الإنجليز فى موقعة كالدوين.

الحدث المحفز

لأن الفيلم كله مكرس للأحداث التى تؤدى إلى المعركة، وللمعركة ذاتها وما تلاها، فإن الحادث المحفز يمكن اعتباره بداية التمرد الإسكتلندى الذى حدثت المعركة بسببه، وسواء كانت البداية هى وصول الأمير تشارلز من فرنسا، أو التحالف السياسى الذى تلا ذلك، فإن الحادث المحفز يحدث قبل بداية الفيلم، وذلك فى العادة أمر غير معتاد.

المسار الدرامى

شكل الفيلم هو مجرى أحداث المعركة ذاتها، وهناك بدايات المعركة وأعقابها، لكن الجزء الأكبر من السرد مكرس للموقعة وتفاصيلها ونتائجها.

الحل

تنتهى المعركة بالانتصار الحاسم للقوات الإنجليزية. وفى أعقاب المعركة يتم إعدام الإسكتلنديين الجرحى على أرض المعركة، ويتم نقل الأسرى لإعدامهم فى المدن الإنجليزية أو لنقلهم إلى أستراليا.

الأسلوب السردى

لأن الفيلم يدور عن معركة، فإن عامل الزمن مهم. ويصور الفيلم سرعة وحسم القوات الإنجليزية فى كسب المعركة. كما يلعب الزمن دورا أيضا فى قسوة مطاردة وعقاب المهزومين لاشتراكهم فى التمرد الاسكتلندى.

الطابع

يتم تقديم المعركة بأسلوب سينما الحقيقة. هناك تفاصيل عن التنظيم الاجتماعى والاقتصادى والعسكرى، وعن التسليح، ويتم تقديمها من خلال مقابلات مع المتحاربين،

وأسلوب التقديم غاية فى الواقعية. ولدى المعلق - الكاتب والمخرج بيتر واتكينز - تعاطف واضح مع القومية الإسكتلندية، وبالتالى فإنه يقدم وجهة نظره عن القيادة والقوات الإنجليزية بشكل قاسٍ. ووجهة نظره هى أن المعركة الأخيرة على التراب الإنجليزى قد دمرت حضارة، تفرقت آثارها إلى الأركان البعيدة للإمبراطورية كنتيجة لذلك. وطابع التعليق يغلب عليه إحساس الخسارة، والذى يريد بيتر واتكينز أن نشعر به من خلال معايشتنا الفيلم.

"الأرض والحرية"

الشخصية الرئيسية وهدفها

الشخصية الرئيسية فى الفيلم رجل شاب، عامل (وشيوعى) من ليفربول، وهدفه أن يحيا طبقا لمعتقداته، ومن أجل ذلك فإنه يلتحق بمجموعة ميليشيا تحارب فى صف الجمهوريين فى الحرب الأهلية الأسبانية. إنه رجل مبادئ يحاول أن يحيا وفقا لهذه المبادئ.

الخصم

من الظاهر يبدو الخصم هو القوات الوطنية للجنرال فرانشيسكو فرانكو، لكن تلك ليست قصة عن الحرب الأهلية ونتائجها، لكنها قصة تركز على الصراع الإسبانى، وعن صراع المثالية مقابل البراجماتية كما كان يحدث على المسرح السياسى العالمى. وهكذا فإن قوى البراجماتية (التى يطلق عليها البطل "الكلبية") هى الخصم الحقيقى، وهذا يعنى أن ستالين والستالينية والشيوعية أو الفاشية هم الخصوم الأهم من فرانكو، والسياسات المنظمة وزعماؤها يصبحون العدو بالنسبة للمثالى الحقيقى، وهم الخصوم الحقيقيون فى فيلم "الأرض والحرية".

الحادث المحفز

قرار البطل أن يذهب إلى إسبانيا لكى يحارب من أجل قضية الجمهوريين.

المسار الدرامى

مسار القصة هو رحلة البطل نحو التخلص من أوهام القضية التى جند نفسه لها. إن القصة تبدأ بهالة صحبة الرفاق فى وحدة ميليشيا، وأفرادها ديموقراطيون، وشجعان وأصحاب مبادئ. إنهم ينجحون على أرض المعركة، لكنها تتمزق شيئا فشيئا بسبب الأوامر القادمة من موسكو، والتزام طاعة قيادة مركزية (والتى يفترض أن موسكو تتحكم فيها). ويؤدى الشقاق داخل المجموعة إلى أن يلتحق البعض بالجيش النظامى، بينما يبقى البعض الآخر فى الميليشيا. وتحدث المواجهة الأخيرة عندما يقوم الجنود الجمهوريون- بأمر من عضو سابق فى الميليشيا - بإصدار أوامر لوحدة الميليشيا بالاستسلام وتسليم أسلحتها وتقديم قادتها للمحاكمة، وتنتهى هذه المواجهة بموت المرأة عضو الميليشيا، وتتفرق المجموعة، ويصبح البطل مطاردا من قبل القوات نفسها التى تمثل القوى التى كان منضما لها فى البداية. وإن المعنى المتضمن هو أن فرانكو لم يكسب الحرب الأهلية، بل إن الجمهوريين هم الذين خسروها، بالتخلى عن مبادئهم الأصلية.

الحل

البطل يدفن رفيقة السلاح والحبيبة ويعود إلى إنجلترا.

الأسلوب السردى

لفيلم "الأرض والحرية" حبكة، وقصة خلفية. والحبكة هى تجربة البطل كجندى فى الجانب الجمهورى خلال الحرب الأهلية الإسبانية. أما القصة الخلفية فهى علاقته الشخصية بالمرأة عضو وحدة الميليشيا التى التحق بها. لقد كانت فى الأصل عاهرة. وهى متعاطفة مع الطهارة الأيديولوجية للجماعة. إنها تؤمن بالمساواة داخل الميليشيا وداخل المجتمع الإسبانى. إنها مثالية تماما، أما البطل فهو شيوعى، وعندما يصدر الحزب أوامر إلى الميليشيا بالالتحاق بالقوات النظامية فإنه يطيع الأوامر (وبذلك فإنه يخونها). لكن تجربته فى القتال مع القوات النظامية فى برشلونة تزيل عنه الأوهام، ويعود فى النهاية للالتحاق مرة أخرى بالميليشيا والانضمام للمرأة. وعندما تلقى

مصرعها على أيدى الجنود الجمهوريين بأمر من العضو السابق فى الميليشيا، فإن الأوهام تزول عن البطل تماما، وليس أمامه الآن إلا العودة إلى إنجلترا.

وهناك مشهد معاصر يضع إطارا للسرد، فعند بداية الفيلم يموت البطل بسبب نوبة قلبية، وتتكشف القصة عندما تقرأ حفيدته خطاباته، وينتهى الفيلم بجنازته، وتفرغ الحفيدة فوق تابوته منديلا أحمر مليئا بالتراب الإسبانى الذى جمعه خلال جنازة حبيبته الإسبانية، وهكذا يذهب إلى مقر الراحة وقد دفنت بقايا ماضيه معه.

الطابع

الطابع واقعى، فوجود المجادلات العديدة بين أفراد الميليشيا وأهل المدينة، وبين أفراد الميليشيا وبعضهم، أو مع الجنود الجمهوريين، هذه المجادلات تعطى إحساسا بأهمية الأيديولوجيا هنا، وليس البشر أو مصائرهم، بل المهم هو الأفكار والبنى السياسية التى تغير كل شىء. واحترام الأيديولوجيا أكثر من الأسس الدرامية يوحى بأولويات لوتش. وبهذا المعنى فإن التفاصيل، والأسلوب، والاختيارات الدرامية، تميز فيلم "الأرض والحرية" كدراما تسجيلية.

أدوات الكتابة

ما هى أدوات الكتابة التى سوف تساعدك على تشكيل قصتك كدراما تسجيلية؟ وكيف تختلف أدوات الكتابة هنا عنها فى الميلودراما؟ سوف نتناول الآن هذه المسألة.

يمكن تقديم كل قصة بأسلوب يؤكد على صدق الواقع، لكن ليست كل القصص مناسبة لمثل هذه المعالجة. والسؤال الأول الذى يجب أن تجيب عنه بنفسك له علاقة مع إحساسك بهدف القصة. هل هدفك له علاقة بالسياسة، أو التعليم، أو المعلومات، على النقيض من الترفيه؟ والسؤال الثانى له علاقة بأهمية الحدث أو الشخص الذى تقدمه دراميا. هل كان الحادث مهما فى التاريخ؟ هل كان الشخص مؤثرا؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما علاقة الحدث أو الشخص بالجمهور المعاصر؟ وأخيرا، هل تشعر أن من

المهم تماما أن تشارك وجهة نظرك حول القصة مع المتفرج؟ كيف ستغير القصة حياة المتفرج؟ كيف تغيرت حياتك أنت؟ إذا كانت الإجابة عن معظم هذه الأسئلة بالإيجاب، فإن الدراما التسجيلية قد تصلح تماما لمعالجة قصتك.

استخدام الشخصية والهدف

رغم أن الدراما التسجيلية يمكن أن تمضى بدون شخصية رئيسية إذا كانت تسجل وقائع حدث ما، ففى الأغلب توجد شخصية رئيسية لها هدف. والفرق بين الميلودراما والدراما التسجيلية يكمن فى وجهة النظر: كيف يتم استخدام الشخصية الرئيسية وهدفها.

ففى الميلودراما ندخل القصة ونعايشها من خلال الشخصية الرئيسية، أما فى الدراما التسجيلية فوجهة النظر- أو نقطة الدخول إلى القصة - تكون عبر المؤلف والمخرج، ووجهة نظره ليست بالضرورة هى وجهة النظر الرئيسية وهدفها، هما ببساطة وعاء الكاتب والمخرج لتقديم وجهة نظره عن القصة. وفى فيلم "الأرض والحرية" يريد كين لوتش أن يقول شيئا عن المثالية، وكيف أن السياسات العملية والواقعية تدمر المثالية التى تنبع من أيديولوجيا سياسية مفعمة بالأمل. إنه يستخدم البطل، وزوال أوهامه فى مرحلة لاحقة من الفيلم، كوعاء لهذه الفكرة. وفى هذا الفيلم توجد وجهة نظر المؤلف المخرج مستقلة عن الشخصية الرئيسية وهدفها، اللذين يمثلان هنا الشرارة التى تنطلق منها أفكار المؤلف المخرج.

التقارب بين الدراما التسجيلية والسينما التسجيلية

يتم تشكيل الدراما التسجيلية من الناحية الدرامية بطريقة قريبة من السينما التسجيلية وليس إلى الميلودراما، فالميلودراما مؤلفة من بناء ذى ثلاثة فصول، وهى تستخدم الشخصية بطريقة خاصة، وقد تحتوى أو لا تحتوى على حبكة، وقد يكون فيها أو لا يكون حل.

أما السينما التسجيلية فهى مؤلفة كأنها قضية محاكمة، حيث يتم تقديم فكرة، ثم عدد من النقاط التى تتم مناقشتها لعرض القضية، ثم تعرض الفكرة فى ضوء القضية التى قدمت.

ويميل الفيلم التسجيلى إلى أن يحتوى على نهاية أو حل، لأنه فى جوهره قضية مطلوب إثباتها، وسواء كان عن شخص أو حدث فإن بناء الفيلم التسجيلى يظل كما هو، حيث يتم عرض القضية. والدراما التسجيلية تقدم قضية من وجهة نظر الكاتب المخرج عن شخص أو حدث، وهو ينظم القصة حول بناء القضية. وإذا كان الفيلم يتعلق بشخص، فإن الشخصية وهدفها يشكلان وعاء القضية، وهذا ينطبق أيضا على مجرى حدث إذا كانت القصة تركز على حدث ما. وشكل الدراما التسجيلية يتبع شكل الفيلم التسجيلى أكثر من اتباعه شكل الميلودراما.

استخدام الحبكة بنفس طريقة استخدام الشخصية الرئيسية وهدفها

تستخدم الحبكة فى الميلودراما فى تعارض مع الشخصية الرئيسية وهدفها. وحيث إن دور الكاتب المخرج (أو وجهة نظره) تسيطر على الدراما التسجيلية، فإن عملية موازية تنطبق أيضا على استخدام الحبكة، فالحبكة هنا تستخدم لتصوير وجهة نظر الكاتب المخرج والدفاع عنها. ففى فيلم "كالدوين" هناك لبيتر واتكينز وجهات نظر محددة حول إمبريالية إنجلترا فى مواجهة إسكتلندا، ومحاولة إسكتلندا فى القرن الثامن عشر الدفاع عن قوميتها. والحبكة – أو معركة كالدوين – هى قضية واتكينز ضد إنجلترا التى يجدها مذنبة.

اعثر على البناء المناسب للقصة

الكثير من الدراما التسجيلية التى سبق ذكرها تستخدم المعلق، لكن هذا الأمر ليس إجباريا، ومع ذلك فإن هذه الأداة، المستعارة من الفيلم التسجيلى، تستخدم عادة فى الدراما التسجيلية. وكثيرا ما يتخذ المعلق دور المحقق الصحفى، لذلك فإن البناء يمضى مثل التحقيق الصحفى، كما فى فيلم "كالدوين". والتناول الأخير للمعلق هو استخدام من

يقوم بدور راوى اليوميات، ففى فيلم لوتش "الأرض والحرية" تسجل خطابات البطل للقصة.

وسواء كان المعلق محققا أو يوميات، فإن الإطار الذى يستخدم جزءا من تحقيق صحفى، أو جزءا من تاريخ شخصى، هذا الإطار يقدم نقطة دخول إلى ما هو فى جوهره مادة تاريخية. ووجود المعلق يساعد على تشكيل مادة صعبة أو غير مفهومة فى البداية بواسطة المتفرج، لذلك فإن المعلق أداة مفيدة لبناء القصة.

إن هذا يختلف عن تناول الكاتب المسرحى لحادث من الحياة الحقيقية، مثل معركة جاليبولى، فمعالجة ديفيد ويليامسون للأحداث فى فيلم بيتر وير "جاليبولى" معالجة شديدة الدرامية، ونحن ندخل القصة من خلال تجربة شخصيتين رئيسيتين. ومع ذلك فإن هذه المعالجة مختلفة تماما عن أسلوب المعلق الذى وصفناه سابقا فى الدراما التسجيلية.

والبعد الثانى فى بناء الدراما التسجيلية هو أنه يمكن تشكيله لكى يتعلق بالشخصية، أو يتعلق بالحبكة، وأيا كان الاختيار فإن السرد يميل إلى أن يكون ذا نهاية أو حل، وبهذا المعنى فإنه يختلف عن الميلودراما، التى يمكن أن تمضى إلى نهاية مفتوحة أو إلى حل.

الفيلم القصير

بعد أن تناولنا بالتفصيل سمات الدراما التسجيلية فى الفيلم الطويل، فما هو التوازن بين مادة الموضوع والأسلوب فى الفيلم القصير؟ هل الشخصية الرئيسية وهدفها، والحبكة، والطابع، تستخدم بطريقة تدعم صوت المؤلف؟ إلى أى حد يمكن للدراما التسجيلية القصيرة أن تحتمل التنويع؟ تلك هى الأسئلة التى سوف نتحول إليها الآن.

الأسلوب فى الفيلم القصير

فى الفيلم القصير تكون فكرة أنك تشاهد فيلما تسجيليا فكرة أكثر أهمية من الفيلم الطويل، وبالتالى فإن استخدام تقنيات التحقيق الصحفى، بدءا من أسلوب الكاميرا إلى استخدام التعليق من داخل الكادر أو خارجه، تكون مهمة. وفى الحقيقة، إن أولى

مسئوليات الكاتب السردية هى خلق الإيهام بأن ما نراه هو أناس حقيقيون فى أوقات حقيقية من حياتهم، سواء فى عملهم أو راحتهم. إن هناك سمة تشبه التلصص على من نراهم، ويجب أن تظهر فى الكتابة وأسلوب الأداء، وهذه "التلقائية" تؤسس على الفور إحساس الصدق والجدية، وهو الإحساس الذى يعتمد عليه الكاتب والمخرج، إن ما يتم تصويره ليس مجرد إعادة تمثيل للشىء الحقيقى، وهذا هو الأسلوب الأساسى فى الدراما التسجيلية. وهو المفتاح الجوهرى الأول لنجاح الدراما التسجيلية.

الشخصية الرئيسية وهدفها

كما فى الفيلم الطويل تكون الشخصية الرئيسية وهدفها وعاء لأفكار الكاتب المخرج. ورغم أن الشخصية قد تكون حيوية أو مهمة، فإن السرد يجب أن يفسح مكانا كبيرا لصوت الكاتب المخرج. وسوف نتناول هذه المسألة لاحقا بالتفصيل، عند مناقشتنا البناء.

دور الحبكة

مثلما هو الحال بالنسبة للشخصية الرئيسية، فقد تكون الحبكة حيوية تماما، وقد تكون البؤرة الأساسية للسرد، ومع ذلك فإن صوت الكاتب المخرج يجب أن يتوازن مع الحبكة، فهى مثل الشخصية الرئيسية يجب أن تكون تالية فى الأهمية بعد صوت الكاتب المخرج فى هذا النمط الفيلمى.

البناء

سواء كان السرد متعلقا بالحبكة أو بالشخصية، فإن عنصر التشكيل المسيطر فى الدراما التسجيلية هو صوت الكاتب المخرج. وأيا كان الرأى الذى يتم تقديمه، فإن وجهة النظر تلك هى التى تشكل السرد. ومثل الفيلم التسجيلى فإن السرد يتم تشكيله كقضية مطلوب إثباتها، والشخصية والحبكة أدوات لتجسيد هذه القضية، لكن تنظيم وتقديم السرد - سواء من خلال تعليق داخل الكادر أو خارجه - هما أداة التشكيل الأساسية، وهنا يكمن صوت المؤلف.

الطابع

سوف يكون الطابع تأكيدا على الواقعية، بكل ما يمكن من التفاصيل. وقد يعنى هذا أسلوب الكاميرا، أو قد يعنى تعليقا مباشرا يتحدث به المعلق إلى الجمهور. والاستثناء الوحيد هو المحاكاة الساخرة للفيلم التسجيلى، حيث يتم تقويض الواقعية ذاتها عندما يدرك المتفرج شيئا فشيئا أن الواقعية ذاتها هى التى تتم مهاجمتها.

دراسة حالة فى الشخصية

يسجل فيلم مات ميلر "جرعة المال" لوقائع مشروع سينمائى محدد، وصانع الفيلم هو الشخصية المحورية. إنه يتابع اثنين من "أطفال الشوارع"، كلاهما مراهقان ويعيشان مشكلات. ويبدأ الفيلم بالصبى وهو يعترف بقتل الناس، إنه فاتن، لكنه متوحش، ومخلص جدا لما يقوم به. أما الفتاة فتعيش أيضا حياة مهمشة، مغتربة عن أمها، وهى تنفق على نفسها باحتراف الدعارة، كما أنها مدمنة مخدرات. كما يقوم صانع الفيلم بإجراء مقابلة مع أم الفتاة، وخالة الصبى، وكلتاهما تتجنبان واقع حياة الفتى والفتاة، وترفضان الحديث عن الأمور بالغة الشخصية بالنسبة لهما. وخلال السرد، يعبر صانع الفيلم الخط ويصبح متورطا بشكل شخصى مع الفتى والفتاة. تستخدم الفتاة جرعة زائدة من المخدرات، كما يقتل الفتى شرطيا خلال تصوير الفيلم، إن صانع الفيلم يشعر بالإثارة لحصوله على هذا الحادث على الشريط، لكن الصبى يهدده لأنه يريد هذه اللقطة التى قتل فيها، وعندما يحاول صانع الفيلم خداعه فإن الصبى يقتله ويأخذ الفيلم.

يتم تقديم شخصية صانع الفيلم فى البداية على أنه يتابع بلا هوادة حقيقة الحياة فى الشوارع، لكننا نراه لاحقا كمستغل يريد فقط استغلال الموقف لحياة اثنين يعيشان فى خطر وفى حالة حصار. إن نظرته الكلبية حول الناس، وحماسه لاستغلالهم، سوف يكلفانه حياته فى النهاية.

إن مات ميلر (مثل أوليفر ستون فى فيلم "قتلة بالفطرة") شديد الاهتمام بالقوة الاستغلالية للسينما، ويتضمن صوته (وجهة نظره) أن وسائل الإعلام سيف ذو حدين،

وقوتها يمكن أن تدمر حياة الناس الذين تتناولهم وحياة المتفرجين أيضا . وهذه القصة التحذيرية تستخدم الشخصية الرئيسية وهدفه لتوضيح وجهة النظر حول وسائل الإعلام. وهناك شكل أكثر سخرية لهذا التحذير كان موضوع فيلم بادى تشايفسكى "شبكة التليفزيون"، لكن الشخصية الرئيسية وهدفه فى فيلم "جرعة المال" هما الوعاء الأساسى لاستكشاف أفكار ميلر حول الاستغلال، ووسائل الإعلام، وقوتها .

دراسة حالة فى المكان

فيلم هيلين بيسفاميلنى "أحزان برايتون" قصة حول مجتمع المهاجرين الروس فى منطقة شاطئ برايتون فى بروكلين، والقصة بسيطة، هناك رجل روسى يذهب إلى مطعم ويعجب بتشكيلة الطعام، والمرأة التى تبيع أمريكية شابة. إنه يخبرها أنه لا يستطيع أن يدفع ثمن الطعام لأنه أنفق ماله على السجائر. وهى تقدم له دعوة للعشاء خارج المطعم، ويقضيان ليلة تحتشد بالشجن. وهناك مهاجرون آخرون يمرون على شقتها بينما هو يقضى الليلة نائما . إنه يرحل لكى يدعوها لصحبته إلى المطار حيث سوف يرحل عائدا إلى وطنه، الاتحاد السوفييتى. إنها ترفض، لكن بعد أن يرحل تتعقبه وهى محملة بالطعام له. وتذهب إلى محطة مترو الأنفاق، لكنهما لا يريان بعضهما . إنها وحيدة، وهو قد ذهب. إن هذا الوصف المختصر لا ينقل اليأس والوحدة والبهجة التى يعيشها الناس فى الفيلم.

يستخدم الفيلم مرشحا أزرق لكى يقدم وجهة نظر عن شاطئ برايتون. ولقطات سينما الحقيقة عن المطعم، والشارع، ومحطة مترو الأنفاق، والشاطئ، تقدم مجتمعا يحتشد بقلق عميق. إن المهاجرين لا يشعرون بالوطن فى وطنهم الجديد، لكنهم يعيدون خلق الأصوات والروائح والمناظر التى تذكرهم بالوطن، بموسكو، والأم روسيا . وفى الفيلم شعور قوى بالمكان، وبالحنين إلى الوطن البعيد .

ووجهة نظر المخرج عن المكان تتخلل الفيلم، وتشاركنا حزنا عميقا حول البعد عن الوطن، وذلك هو صوتها فى "أحزان برايتون" .

دراسة حالة فى الحبكة

يحكى فيلم إيثان سبيجلاند "الحالة الغريبة لبالتازار هيبوليت" قصة رجل أرشيف سينمائى يجد لقطات نادرة للسينمائى بالتازار هيبوليت، وهذه اللقطات تسبق العديد من الاكتشافات التقنية العديدة التى ساهمت فى خلق الصناعة السينمائية، وبالتالى فإن هناك أهمية تاريخية لهذه اللقطات. وبقية الفيلم مكرسة للبحث عن اللقطات وإعادة بنائها. وفى الجزء الثانى من الفيلم يتم تقديم الشخصية التى يحبها البطل، وفى النهاية تتم إضافة لقطات جديدة، كما يعاد تشكيل سرد اللقطات من وجهة نظر جديدة.

تستحوذ على سبيجلاند الشخصيات التى تستحوذ عليها أفكار خاصة. فهذه الحبكة عن إعادة بناء لقطات مفقودة تتيح له فرصة استكشاف هذه السمة، فإن مراقبة هذا الحب للسينما، ومراقبة الحب ذاته، ينصهران، والتمييز بين الحياة السينمائية والحياة الحقيقية مشوش بالنسبة للشخصية. إن البناء يشبه قصة محقق بوليسى، تتم روايتها فى البداية بشكل جاد ثم بنغمة ساخرة، والفيلم بذلك أنشودة فى حب السينما، وتعليق ساخر أيضا على الهوس بالسينما. وحبكة التحقيق البوليسى تسمح لسبيجلاند أن يقدم وجهة نظره بحرية حول هدف وعواطف وشغف شخصيته الرئيسية.

دراسة حالة فى الزمان

فيلم فيل بيرتلسون "حول الزمن" عبارة عن مقابلة مع أب زنجى يجريها ابنه، وما يستكشفه بيرتلسون هو فى الحقيقة ظروف ميلاده. إن لقاء الشاب مع الكهل هو لقاء بين غريبين، والمحادثة تطلق التعليق من جانب الأب حول الجيل السابق، وعلاقته مع امرأة بيضاء، والعنصرية فى تلك الفترة، وعدم دوام العلاقات بين الأعراق.

إن العلاقة تفشل، لكن المعلق يعطينا الحالة العصبية المهتاجة فى بداية الستينيات، فى فترة كان التغيير فيها ممكنا، وإن كان مراوغا. وبوضع القصة فى إطار حول العلاقة وزمنها، فإن صانع الفيلم يسعى لفهم ظروف ميلاده. إن بيرتلسون لاين أباه ولا يوافقه، لكنه يبقى متباعدا، فهو الذى يجرى التحقيق والمقابلة فى السرد الأصلى، وبالتالى فإن

إحساس الزمن يسيطر على الشخصية، والهدف، والحبكة. وكما فى فيلم "أحزان برايتون"، فإن إحساس المكان والزمان هو اللب الطاغى للفيلم، وكل ما عداه يأتى فى مرتبة تالية.

دراسة حالة فى الطابع أو النغمة

فيلم جيفرى مانديل "اقتل المخرج" فيلم محاكاة تسجيلية ساخرة عن الإنتاج السينمائى، خاصة أفلام الطلبة. إنه يستخدم تقنيات المقابلات ليركز على المخرج وطاقمه، والحدوتة عبارة عن فشل مستمر، فطاقم العمل يترك المشروع، ويتظاهر المخرج بالتفاؤل والنزاهة الفنية كهدف قبل كل شىء، حتى فى المشاهد العارية. وفى النهاية يرحل كل الطاقم والممثلين، ويخلع المخرج ثيابه ويصور نفسه كبديل للممثل، ويقع مصباح إضاءة فوقه ويقتله، ويحتشد طاقم العمل لإكمال الفيلم، ويفوزون بجوائز عديدة. لقد كان فنا فى نهاية الأمر.

إن الفيلم يسخر من الادعاء، والنقد السينمائى، والتمثيل، والإخراج. وكل المجالات عرضة للسخرية، والنتيجة فيلم محاكاة ساخرة من السينما التسجيلية يصور باستمتاع إنتاج فيلم طلبة بجدية هائلة لا تتناسب مع المشروع.

ولكى نلخص الأمر، فإن الدراما التسجيلية تتيح السيطرة لصوت الكاتب المخرج. وهى كشكل تستخدم الأسلوب لتوحى بأهمية الفيلم، لكنها تسمح أيضا لهذا الصوت أن يسود ويشكل السمات الدرامية: الشخصية، والبناء، والطابع.

ملحوظة

١- كما وُصفت فى كتاب كين دانسايجر وجيه راش "الكتابة البديلة للسيناريو"، بوسطن، فوكال بريس، ١٩٩١، ص ٥٢-٥٤.

الفصل الخامس عشر

الهايبردراما

الهايبردراما بعيدة فى نواحٍ عديدة عن كل من الميلودراما والدراما التسجيلية. ورغم أن الهايبردراما تحافظ على العناصر البنائية الأساسية، وتضع الشخصية الرئيسية فى صراع مع الحبكة، فإنها فى تضاد مع نغمة الواقعية فى الميلودراما، وحقائق الوقائع فى الدراما التسجيلية. وبهذا المعنى فإن المبالغة والخيال هما عنصران أساسيان فى الهايبردراما. ورغم أن تشابه الهايبردراما مع الحدوتة الخُلُقية تشابه محدود، فإنهما يتشابهان فى وجود وسيطرة صراع خُلُقى أساسى. فى "ذات الرداء الأحمر" يكون الخطر معروفا، وهو الذئب، والصراع الخُلُقى يهتم باحترام كبار السن. لكن فى ثلاثية "حرب النجوم" يختلف اختلافا كبيرا، فاحترام الكبار يتم تحديثه ومعاصرته، فالأب لم يعد يستحق الاحترام، فماذا على الابن الصغير فى هذه الحالة أن يفعل؟

ورغم أن صناع أفلام محددين ارتبطوا بالهايبردراما، مثل لو بونويل طوال حياته الفنية، من إسبانيا إلى المكسيك إلى فرنسا، فهذا النمط الفيلمى مرتبط فى الأغلب بالفكاهيين والساخرين، مثل شارلى شابلن والإخوة ماركس. إن فيلم "العصور الحديثة" (١٩٣٦) حكاية خُلُقية عن التصنيع، وما يستتبعه من الآلية ونزع الإنسانية، والعديد من نمر الفيلم لها منطقها الداخلى، لكنها خيالية فى مضمونها، حتى إن الواقعية ليست هنا محل نظر، وهذه السمة تتخلل معظم أعمال شابلن.

وفى الحد الأقصى الآخر، توجد أفلام الإخوة ماركس التى تعيش على الفوضى التى تقع على الشخصيات فى مشكلات الحياة، عندما يكسبون العيش، ويحاولون التواؤم وتنظيم جهدهم للوصول إلى هدفهم، لكن كل أهدافهم يتم تدميرها بسبب الفوضى

التى تسمح لما هو فردى بالسيادة. وفى أفلام الإخوة ماركس، مثل "شوربة البط"، الشىء الخُلُقى الحقيقى هو أن تعتنى بنفسك على حساب الآخرين- وهو تفسير خُلُقى معاصر جعل أفلامهم جماهيرية حتى اليوم.

وتبدو الهايبردراما كأنها اكتسبت حياة جديدة منذ "حرب النجوم". ورغم أن سينمائيى الماضى مثل فيللينى مالوا أحيانا إلى الهايبردراما، مثل "ساتيريكون"، فإن هناك اليوم فنانين عديدين ارتبطت أعمالهم بالهايبردراما، فهناك مخرجون "مشهورون" مثل فيرنر هير تزوج فى "أجيرى، غضب الرب"، وستيفن سبيلبيرج فى "إى تى"، وستانلى كوبريك فى "برتقالة آلية"، وروبرت زيميكيس فى "فوريست جامب"، وإمير كوستوريتسا فى "أندرجراوند"، ونيل جوردان فى "صبى الجزار"، ولارس فون ترير فى "تحطيم الأمواج". كما أن هناك أنماطا فيلمية محددة ارتبطت بالهايبردراما، مثل فيلم الأكشن والمغامرات، وفيلم الرعب، والميلودراما، التى نُقحت جميعا لتشتمل أولا وقبل كل شىء على درس خُلُقى يتقبله الجمهور بقوة. ولكى نفهم السبب، فسوف نتحول الآن إلى السمات العامة التى تميز الهايبردراما عن الأنماط الفيلمية الأخرى.

السمات العامة

مركزية الدرس الخُلُقى

فى قلب الهايبردراما توجد قصة تُروى من أجل درس خُلُقى، فالشخصية والحبكة والطابع كلها تخدم هذا الهدف الطاغى. وقد يركز الدرس الخُلُقى على السلوك الشخصى، فالشخصية الرئيسية فى فيلم لوى بونويل "العقل الإجرامى لأرشيبالد كروز" مقتنع بأنه فى طفولته ارتكب جريمة قتل، ونحن نعلم أنه لم يفعل ذلك، ومع ذلك فإنه يعيش حياته وعلاقته فى حالة من الإحساس بالذنب، وتوقع أنه إذا أصبح قريبا جدا من أى شخص- فى علاقة حب على سبيل المثال- فإنه سوف يصبح قاتلا مرة أخرى. والدرس الخُلُقى فى فيلم بونويل هو أننا جميعا سجناء لتجارب طفولتنا، سواء كانت سلبية أو إيجابية. ولب هدف هذا الفيلم هو مدى فائدة أو عدم فائدة ذلك الإحساس بالسجن.

ويمكن أن ينبع الهدف الخُلُقى من المعايير الاجتماعية أو الجماعية، كما هو الحال فى فيلم روبرت زيميكيس "فوريست جامب". فمن خلال معايير المجتمع، فإن فوريست جامب يعتبر بطيئا ذهنيا، ولا يستوعب تماما الأحداث من حوله. إنه يمر بثورة الهيبيز، وحرب فيتنام، والاضطرابات السياسية فى السبعينيات، وآمال أمريكا العريضة فى الثمانينيات. وطوال الوقت يظل ثابتا، يجرى ناحية رفاقه أو بعيدا عنهم، وهو مثل شخصية "كانديد" فى مجتمع ملىء بأسماك القرش. (شخصية "كانديد" فى مسرحية فولتير المعروفة بهذا الاسم تُعبر عن البراءة الخالصة- المترجم). ومن خلال سذاجته، وإيمانه بالناس، وثباته، يصبح بالفعل "الشخص الطيب الوحيد" الذى يمكن أن يغير حياة الآخرين. والدرس الخُلُقى هنا هو أن المجتمعات كثيرا ما تسرع بوضع لافتات على أعضائها، وتحد حريتهم وتحدد مساهماتهم فى المجتمع، والدرس الخُلُقى هو ضرورة التراجع عن هذه المعايير الاجتماعية.

وقد يكون الدرس الخُلُقى سياسيا، ففى فيلم "البطلة الصفيح" لفولكر شلوندورف صبى يقرر أن يتوقف عن النمو، كاحتجاج سياسى على النازية، وهو بذلك يضع موقفا سياسيا. ولاخُلُقية النظام، وتأثيره على معايير السلوك الشخصية، شديدا القوة إلى درجة أن القرار الخُلُقى للصبى حول وضعه الجسمانى قرار براجماتى وميتافيزيقى فى وقت واحد. فالأيديولوجيات النازية، بنزعتها العنصرية واحتفائها بالجنس الآرى، تتم مهاجمتها بصريا عن طريق الوضع الجسمانى للشخصية الرئيسية، إنه ألمانى، لكنه غير كامل، ومع ذلك فهو خُلُقى أكثر من أقرانه.

ولب الهايبردراما إذن هو الدرس الخُلُقى، وهو ما يميزها عن الأنماط الفيلمية الأخرى.

الواقعية غير مهمة

رغم أن الحكايات الخُلُقية يمكن تقديمها بشكل واقعى، فإن الواقعية تعوق الإمكانات الدرامية للهايبردراما. وربما الوصف الأكثر شمولا للهايبردراما يتطلب أن يكون الخيال - الإيجابى أو السلبى - جزءا لا يتجزأ من هذا النمط الفيلمى. إن هذا قد يعنى

الوحش بداخل الإنسان كما فى فيلم جون فرانكينهايمر "ثوانٍ"، وقد يعنى وجود السحر كما فى فيلم جون بورمان "إكسكاليبر". ومن المؤكد أنه يتضمن خيالا إبداعيا نشطا، كما فى فيلم جان كلود لوزون "ليولو" وفيلم فيكتور فليمنج "ساحر أووز".

إن تحاشى مسألة الواقعية هى المفهوم بأن أفلام الهايبردراما هى فى الحقيقة أفلام أطفال، مثل "الملك الأسد" وأشباهه، لكن ذلك ليس حقيقيا، فرغم أن الشخصية الرئيسية فى فيلم جوردان "صحبة الذئاب" هو فتى مراهق، فإن طريقة التقديم بالغة العنف بحيث لا تناسب الأطفال، والفيلم هو فى الجانب الأكبر منه حدوتة تحذيرية للكبار. وهذا ينطبق أيضا على فيلم بورمان حول أسطورة الملك آرثر "إكسكاليبر". وقد تشمل الهايبردراما فيلما للأطفال، مثل "ساحر أووز"، لكن فى العادة تكون مادة الموضوع أو معالجتها بعيدة كل البعد عن الأطفال، أو شديدة التعقيد بالنسبة لهم. والمسألة الرئيسية هنا هى أن الواقعية لا تلعب دورا فى الهايبردراما، سواء كان الجمهور المستهدف من الصغار أو الكبار. ولعل من الأكثر دقة اعتبار الهايبردراما نمطا فيلميا يتحدث إلى الطفل بداخل كل منا.

الشخصية هى الوعاء

فى الميلودراما، تكون الشخصية الرئيسية هى الوسيلة المباشرة للتوحد مع السرد، أما فى الهايبردراما فإن التوحد مع الشخصية الرئيسية أقل أهمية، فالشخصية الرئيسية هى فقط وسيلة أو وعاء للسرد، وبالتالى فإننا نعايش الشخصية كمراقبين أكثر من كوننا مشاركين. إننا نرى اغتراب الشخصية الرئيسية وإحباطها فى فيلم فرانكينهايمر "ثوانٍ"، لكن هل نشعر حقا بمشاعر عميقة تجاه مصيره؟ إذا كان الفيلم ميلودراميا فإننا نفعل ذلك، ولكن لأن الفيلم هايبردراما فإننا لا نفعل. إننا نبقى متباعدين عن لوزون ليولو، الصبى الصغير المغترب عن عائلته فيخلق هوية جديدة (إيطالى بدلا من الكندى الفرنسى)، ولا نتوحد معه. "أنا أحلم إذن أنا لست فردا من العائلة". إنه متباعد، وكذلك نحن.

وفى فيلم بورمان "إكسكاليبر" نراقب آرثر، الملك المثالى الذى لا يغار على زوجته، لكننا لا نتوحد معه، بينما نقترب بسهولة من ميرلين الساحر، الذى يضع نفسه فوق

الأحداث الدنيوية والأبدية. ونحن نفهم - وحتى نستلطف - شخصية فوريست جامب، لكن هل نتوحد معه؟ أعتقد أن الإجابة هى لا. ففى الهايبردراما تكون الشخصية الرئيسية وعاء للقصة، لكنها ليست أكثر من ذلك.

الحبكة مهمة

تعتبر الحبكة فى الهايبردراما رحلة طويلة، حيث تواجه الشخصية الرئيسية عديدا من العقبات، وقد تنجح الشخصيات أو تفشل، لكنها بطريقة أو بأخرى سوف تتغير بواسطة الرحلة. فى ثلاثية "حرب النجوم" تكون المجرة هى الطريق الذى سيضع الابن فى مواجهة أبيه، وفى "إكسكاليبر" تكون الرحلة بالنسبة لآرثر هى من الجذور (الميلاد) الهمجية المحاربة إلى محاولة لتأسيس مجتمع عادل (كاميلوت)، حيث النبل أو الشرف لا يبرر القسوة والخيانة، وفى "فوريست جامب" تكون الرحلة من الطفولة إلى الأبوة، والتحول هنا هو نزعة الطفولة (والبساطة والنقاء) عند الشخصية الرئيسية. أما فى فيلم كوستوريتسا "أندرجراوند" فالرحلة هى من عنف يوغوسلافيا للحرب العالمية الثانية إلى العنف واللامنطق - بل الجنون - فى تحلل البلد فى أواخر الثمانينيات، إنه هبوط استغرق أربعين عاما من الجحيم إلى جحيم أكثر عمقا.

إن الرحلة ثرية وجوهرية، لذلك فإن قدر الحبكة يكون أكبر. وبمعنى ما فإن درجة الحبكة فى الهايبردراما تكون كبيرة إلى درجة أنها تجعل الشخصية الرئيسية بطلا خارقا أو ضحية كاملة.

بناء الحبكة حافل بالطقوس

تميل الحبكة فى الهايبردراما إلى الاختلاف عن استخدام الحبكة فى الأفلام الحربية التى تتسم بالضرورة بالواقعية. وفى الحقيقة إن للحبكة فى الهايبردراما إيقاعا مختلفا تماما عن الحبكة فى الأنماط الفيلمية الأخرى، فهى طقسية وليست واقعية أو مألوفة. وسوف توضح الأمثلة ذلك، فالمعارك بين الخير والشر، سواء فى "حرب النجوم" أو "إكسكاليبر" تميل إلى أن تكون شكلية وجمالية، وهى فى "إكسكاليبر" مصممة

لتصحبها موسيقى فاجنر. إن هذه المعارك وتفاصيلها تبتعد عن الواقعية وتقترب من الشكلانية، ومن الصراع الأزلى الأبدى الشبيه بتبادل إطلاق النيران فى أفلام الويسترن الكلاسيكية، وسلسلة الاغتيالات الختامية فى فيلم "الأب الروحى الجزء الأول". إن هذه الأحداث ذات السمات الطقسية تجعل تلك النقاط من الحبكة مجازا أكثر من كونها نقاطا "تاريخية" فى السرد، وهذه الطقوس هى التى تجعل من الشخصية رمزا، وبطلا خارقا، أو ضحية كاملة، وليس مجرد إنسان فانٍ. والطقوس فى غاية الأهمية فى تحويل الحبكة من الواقعية إلى الرحلة الرمزية الأكثر تعقيدا فى معناها مما تمثله الرحلة فى معناها الحرفى.

والحاجة إلى البحث عن أحداث طقسية (أو ذات طابع طقسى) تبعد القصة عما هو فردى وعن التعاطف مع الأحداث، بقدر ما تقربها من المستوى الرمزى حيث الشخصية وسيلة وليست غاية.

الطابع الشكلى جمالى وخيالى

يجب أن يشتمل طابع الهايبردراما على ما هو طقسى وما هو خيالى- على عكس الواقعية. وحتى الطابع الشاعرى فى أفلام الويسترن ليس كافيا للإيحاء بطابع الهايبردراما، فهى شكل يحاكى حواديت الأطفال، وهى مليئة بالمبالغات (دون ازدراء للعالم) بما يؤكد فيها على عنصر الخيال. والتعبير الذى يرد إلى الذهن هو "أوبرالى" أو "مزخرف"، فمن المهم أن يكون هناك طابع المبالغة الذى يجعل القصة تبدو قابلة للتصديق فى أى اتجاه تسير فيه، وفيلم ريدلى سكوت "ميراث" مثال جيد على طابع الـ"أى اتجاه تسير فيه"، وكذلك بورمان "إكسكاليبر" و"الطبلة الصفيح" و"ثوانٍ".

وبمعنى ما فإن طابع الهايبردراما بعيد عن واقعية الميلودراما بقدر ما تتخيل، وربما أبعد مما تتخيل. وحتى الأمثلة الأكثر شكلية وجمالية من الأسلوب تمضى إلى المبالغة، ففيها هالة كبيرة مما هو طقسى، مثل "برتقالة آلية"، و"أجيرى، غضب الرب"، و"تحطيم الأمواج".

صوت المؤلف

يكون صوت المؤلف فى الميلودراما خافتا تماما، بينما يكون عاليا فى الدراما التسجيلية، لكنه يكون فى الهايبردراما قويا ومفعما بالعاطفة، فهدف الهايبردراما فى

النهاية هو الدرس الخُلُقى، حيث تكون الشخصية الرئيسية هى وعاء هذا الدرس. وفى الحقيقة، إن هدف المؤلف فى الهايبردراما هو إعطاء صوته القُوى رغم اندماج المتفرج مع القصة، وهذا لا يعنى أننا لا نهتم بدوروثى فى "ساحر أووز"، لكننا نكون فى الجانب الأكبر واعين برؤية الكاتب عن الطفولة، واللعب، وأهمية الخيال المبدع. والفيلم فى جوهره يدور حول أهمية الأمل فى حياة الطفل، وهذا هو ما نستخلصه من معايشة فيلم "ساحر أووز".

إن الكاتب يرى نفسه صاحب موقف خُلُقى، يستكشف الاختيارات الخُلُقية، ويصدر التحذيرات أو الاقتراحات حول كيف نعيش نحن المتفرجين فى العالم، وهذا هو هدف الكاتب فى الهايبردراما. ولكى يحقق الكاتب ذلك، فإنه يسعى إلى أكثر الوسائل جوهرية: بساطة الشخصية، وصراع أساسى، ورحلة خيالية، وجميعها سوف يقدم الدرس الخُلُقى للمتفرج.

ورغم أن ذلك قد يبدو على أحد المستويات مفرطا فى الادعاء (عندما لا ينجح)، فإنه فى الحقيقة يشير إلى جدية الكاتب، ففى ضوء الطبيعة الجوهرية للدرس، يجب أن يكون الصراع خياليا مبدعا لكى يجسد الدرس الخُلُقى، ويحقق التواصل الحيوى المهم تماما للطفل بداخلنا لكى نندمج مع القصة.

قضايا العصر

بسبب القصد الجاد للكاتب فى الهايبردراما، فإن قضايا العصر يجب أن تستخدم بطريقة خاصة.

ومن المعالجات المؤثرة الناجحة فيلم فرانك كابرا "إنها حياة رائعة" (١٩٤٦)، إن السماء والملائكة تبدو فى غير مكانها الطبيعى فى فترة أعقاب الحرب العالمية الثانية، لكن فيلم كابرا– بعد خمسين عاما – يُعرض بانتظام وسط الاحتفاء به.

إن ما يوحى به الفيلم هو أن الهايبردراما يجب أن تعالج قضايا العصر بطريقة أكثر عفوية وطزاجة من الميلودراما، والمعالجة تتضمن أن المعنى قد يضيع مع الاهتمام السطحى بالقضايا المعاصرة، والنتيجة هى تقديم ملاك إيجابى نشط فى "إنها حياة

رائعة"، فيبدو الأمر كما لو أن تدخل الآلهة فقط هو الذى يمكن أن يمنع المجتمع والفرد من الغرق فى تحديات العصر، والقضية فى هذا الفيلم هى إحساس جورج بيلى الطاغى بالمسئولية تجاه المجتمع، ورضاه بالتضحية من أجل هدفه، حتى التضحية بحياته، من أجل هذا الإحساس بالمسئولية.

موتيفات- دراسات حالة

مثلما هو الحال فى الأنماط الفيلمية السابقة، من المفيد أن نتأمل بعض دراسات الحالة لكى نفهم الهايبردراما بمعناها الكامل. والحالتان اللتان سوف ندرسهما هما فيلم فولكر شلوندورف "الطبلة الصفيح" وفيلم جون فرانكينهايمر "ثوانٍ".

"الطبلة الصفيح"

الشخصية الرئيسية وهدفها

أوسكار صبى صغير ولد عند نهاية الحرب العالمية الأولى، فى منطقة دانزيج المتنازع عليها، فجزء منها ألمانى والآخر بولندى، وهى ليست هذا أو ذاك. وهذه التوترات القومية تظهر فى أبوة أوسكار، فأمه تعشق رجلين أحدهما بولندى والآخر ألمانى، وأحدهما هو الأب الحقيقى لكن أوسكار لا يعلم من منهما أبوه.

لقد كبر أوسكار فى هذه البيئة العائلية والقومية المضطربة، لذلك فإنه يقرر عندما يبلغ الثالثة من عمره أن يتوقف عن النمو، وهو لا يتخلى عن هذا الهدف إلا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، عندما يموت والداه، ويتم تقرير مصير دانزيج (إن الروس يستولون عليها، وتصبح جزءا من بولندا التى يحتلها السوفييت). لقد أصبح فى العشرين من عمره، ويبدأ فى النمو مرة أخرى. وهذا الهدف بدا قابلا للتصديق لأن لأوسكار سمات غريبة أخرى، وعلى سبيل المثال فإنه يحمل دائما طبلة، وعندما يقرعها ويصرخ فإنه يحطم الزجاج، وهو بذلك يختار أن يعبر عن مشاعره.

الخصم

ليس هناك خصم منفرد فى "الطبلة الصفيح"، وإذا كانت هناك قوة تلعب هذا الدور فسوف تكون النزعة القومية، خاصة فى شكلها النازى، الذى دمر بعدوانيته أناسا بلا حصر، وعلاقات، ومجتمعات. والتركيز فى الفيلم على أسرة واحدة، وعلى دمارها فى الفترة التى اختار ابنها أوسكار أن يتوقف عن النمو كدفاع ضد النازية.

وأوسكار ليس شخصية سياسية، وتمضى قصته بشكل عاطفى وغريزى وفى صورة ردود أفعال. وبالتالى فإن الخصم - النزعة القومية - يكشف عن نفسه فقط فى العلاقات داخل أسرة أوسكار، وفى مصير هؤلاء الذين تعاطفوا معه - مثل اليهود، وامرأة إيطالية قزم - وبالطبع فى مصير الثلاثة: الأبوين والأم. وبهذا فإن الخصم هو الجو المحيط، والكيان السياسى المتباعد عن البشر، أكثر من كونه شخصا بعينه.

الحادث المحفز

ميلاد أوسكار هو الحادث المحفز فى السرد، ومنذ ميلاده فإنه يبدو كامل التكوين، بعينيه اللتين تعرفان ما تريانه، وبحجمه الذى سوف يكون عليه عندما يتخذ قراره المصيرى بالتوقف عن النمو. لذلك فإنه يقدَّم عند ميلاده وهو يرى ويعلم بطريقة لا يقبلها المرء بالنسبة لطفل حديث الولادة. وهذا التقديم سوف يجعلنا نصدق قدرته على التحكم فى إرادة توقفه عن النمو، كما أن هذا التقديم يضع أوسكار فى موضع المراقب الدائم للأحداث التى تشكل حياته، وليس المشارك فيها. ولأنه يقدم كمراقب سلبى - وهذا فى جوهره موقف الطفل فى المجتمع - فإننا نراقب الأحداث كما يفعل هو بتباعد غير معتاد فى ضوء طبيعة الأحداث التى سوف تأتى بعد ذلك.

الحل

تنتهى الحرب، ويموت أبوه الألمانى بالاختناق بشارته النازية عندما يحاول إخفاءها عن الروس. وفى الجنازة يقرر أوسكار بوعى أنه سوف يستأنف نموه الجسمانى، ويلقى زوج أمه حجرا فيصيبه، ويسقط على قبر أبيه، ويبدأ فى النمو مرة أخرى.

الرحلة التى يقطعها أوسكار تمتد عشرين عاما فى التاريخ، فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. إنه تاريخ سياسى حين كانت دانزيج دولة حرة، ليست ألمانية أو بولندية. إنها غير مستقرة، لأن كل أقلية تعرِّف نفسها بأصلها العرقى، سواء كان ألمانيا أو بولنديا. وعندما تتغير الأحداث، وتصبح القومية الألمانية قوة، يتزايد عدد القمصان البنية والصلبان المعقوفة، كما تتزايد القسوة الوحشية ضد اليهود. وتقع الحرب فى الأول من سبتمبر عام ١٩٣٩، وتصبح المعركة حول مكتب البريد نموذجا مصغرا للعدوان الألمانى والمقاومة البولندية. وسرعان ما يتم احتلال المدينة، ويتسارع تحويل دانزيج إلى الصبغة الألمانية، وتسجل وقائع ازدهار وسقوط المصائر الألمانية فى الحرب تاريخ المدينة، وفى النهاية يسيطر الروس عليها وتنتهى الحرب، وتلك هى حبكة الفيلم.

والقصة الخلفية هى وقائع علاقات أوسكار مع جدته، وأمه، وأبويه، وخادمة، وفى النهاية علاقته مع فرقة من الأقزام. وبين الأقزام وحدهم يجد أوسكار أقرانا يشبهونه ويقيم معهم علاقة ناضجة. أما فى كل العلاقات الأخرى فهو ليس إلا طفلا يصدر ردود أفعال تجاه قسوة واضطراب عالم الكبار. إن العلاقات لا تتطور أبدا، فهى مقموعة أو تنتهى مع تطور الحبكة.

الأسلوب السردى

فى فيلم "الطبلة الصفيح" الكثير من الحبكة، كما قد يتوقع المرء فى الهايبردراما، لكن فى الفيلم أيضا الكثير من المشاهد التى تعتمد على الشخصيات، ومع ذلك فإن مستوى الشخصيات لا يتطور أبدا، فأوسكار فى جوهره طفل، والكبار يبدون عابرين فى عالمه، إنهم يخرجون من هذا العالم، أو يموتون، والجدة وحدها هى التى تعطى إحساسا بالاستمرارية بالنسبة لأوسكار.

الشكل السردى

الزمن ليس عاملا مهما فى القصة. ولأن الشخصية الرئيسية تقاوم مرور الزمن (إنه يوقف نموه الجسمانى)، فإن الزمن المادى متوقف كعنصر فى حياته. والقصة ذاتها تتابع ٤٥ عاما من تاريخ عائلة واحدة فى منطقة البلطيق.

الطابع

الملحوظة الأولى حول طابع الفيلم أنه "خيالى"، ففى الأحداث مبالغة، إن امرأة تخفى رجلا من الشرطة تحت "جونلتها" الطويلة، وبينما تحقق معها الشرطة وسط حقل البطاطس، فإن الرجل المختفى يجعلها تحمل منه. ويرى الطفل الوليد مجرى الولادة الذى يخرج منه إلى العالم. وبعد ثلاث سنوات يقرر الطفل أن يتوقف عن النمو. إن كل هذه الأحداث خيالية، وصعبة على التصديق، لكنها معا تؤسس الحدود الخُلُقية للقصة.

فى مرحلة لاحقة من الفيلم، يضاف إلى العنصر الخيالى عنصر البشاعة. يراقب آباء أوسكار صيد السمك فى البحر، إن السمك يخرج من رأس حصان ميت، وسوف يكون هذا السمك طعام الغداء، وتتمرد الزوجة على ذلك، لكنها تقتل نفسها فيما بعد بأكل كمية كبيرة من السمك. وفى وقت لاحق يموت الأب عندما يختنق بشارة الحزب النازى، لأنه يحاول إخفاءها بابتلاعها خوفا من الروس، وكل هذه الأحداث رموز للعلاقة بين الحياة والموت فى فترة الرايخ الثالث. وفى النهاية فإن كل رموز الموت تلك: الصليب المعقوف، وجثث البشر والحيوانات، يتضح أنها سامة، فهى تقتل كل آباء أوسكار.

فيلم "ثوانٍ"

الشخصية الرئيسية وهدفها

الشخصية الرئيسية فى فيلم "ثوانٍ" هى البطل آرثر هاميلتون، إنه مصرفى فى الخامسة والخمسين من العمر لم يعد يجد معنى لحياته. ورغم أنه متزوج، وأب لابنة متزوجة، ويشغل منصب نائب رئيس بنك، فإنه لا يملك حماسا للحياة، وهو يقول عن علاقته مع زوجته: "أهى ماشية"، وهذه الجملة تجسد إحساسه بالحياة، وهدفه هو التغيير، أن "يولد من جديد".

الخصم

الشركة التى تعد بإعادة خلق آرثر هاميلتون وتغير حياته تماما هى الخصم. ورغم أنها تتولى إجراء عملية تجميل كبرى، وتعيد توطينه من ويستشيستر إلى ماليبو، فإن الشركة فى الحقيقة تسيطر عليه سيطرة كاملة.

الحدث المحفز

يتلقى آرثر مكالمة من صديق قديم "وُلد من جديد"، وهذا الاتصال يبدأ عملية ميلاد آرثر من جديد.

الحل

يقرر آرثر أنه يريد أن يعود إلى حياته القديمة ويخبر الشركة بذلك. والأكثر من ذلك أنه لا يتعاون معهم فى العثور على بديل له، فتدمر الشركة آرثر، الذى يحمل الآن اسم تونى ويلسون، وتستخدم جسده فى إعادة ميلاد زبون جديد.

المسار الدرامى

الرحلة التى يقطعها آرثر هاميلتون، المصرفى ذو الخمسة وخمسين عاما، ليتحول إلى الفنان تونى ويلسون (روك هدسون) البالغ خمسة وثلاثين عاما، ويعيش فى ماليبو. يُنفق الكثير من الجهد لتعويد آرثر/ تونى على حياته الجديدة، ويشترك فى ذلك العديد من موظفى الشركة الذين "أعيدت ولادتهم". وعندما يشعر آرثر/ تونى أخيرا بالراحة فى حياته الجديدة (إنه يبدأ علاقة حب مع امرأة)، تتحطم تلك الواجهة الزائفة خلال لحظة طيش تحت تأثير الخمر، ويتكشف أن حبيبته ليست إلا موظفة فى الشركة، وكل جيرانه لهم علاقة بالشركة، وهكذا تزول الأوهام عنه، ويعود إلى بلدته الأصلية، حيث يزور زوجته بادعاء تأمين إحدى لوحات زوجها، ليكتشف كيف تفكر الزوجة فى زوجها، بأنه قد مات بالفعل قبل فترة طويلة من احتراقه فى فندق (كانت تلك هى الخدعة لتغطية تحويل آرثر هاميلتون إلى تونى ويلسون). إنه يفهم الآن أن المشكلة لم تكن فى عمره، وإنما فى موقفه تجاه الحياة. وهو يريد أن يعود إلى حياته القديمة. يعاد إلى مقر الشركة فى نيويورك، لكنه لا يبدى تعاونا، إنه لا يعلم أن مصيره قد حُسم، فلم تعد له قيمة بالنسبة للشركة التى تقتله.

الأسلوب السردى

تسود الحبكة على الفيلم، فتركز على تحول آرثر هاميلتون إلى تونى ويلسون، ثم رغبته فى العودة مرة أخرى إلى آرثر هاميلتون. وطوال الوقت فإنه ضحية لاغترابه وتعاسته، وعندما يعى الأمر يكون الأوان قد فات.

ومستوى الشخصية فى هذه القصة هو فى جوهره العلاقة الفاشلة مع زوجته، وتطور علاقته مع امرأة شابة فى ماليبو، لكنه يكتشف متأخرا أنها موظفة فى الشركة. والعلاقتان بينه وبين رفاق من الرجال إحداهما علاقة مع صديق الجامعة تشارلى الذى أعيدت ولادته وجاء به إلى الشركة، والأخرى هى العلاقة الأبوية مع رئيس الشركة، وفى الحالتين يكون آرثر ساذجا إلى درجة تصديق ما يقولانه.

وطوال الفيلم فإن مستوى الشخصية يصور التقييم الضعيف للأمور من جانب آرثر، فهو يستمر فى اتخاذ اختيارات سيئة، وزوجته وحدها هى التى تبدو أصيلة، وقوية، وغير متلاعبة وغير استغلالية، وهو يبتعد عن علاقته معها لكى يولد من جديد.

إن هذين المستويين للشخصيتين يصوران كيف يقود الاغتراب إلى سوء التقدير، وفى النهاية إلى تدمير الذات.

الطابع

الطابع فى الفيلم هو المبالغة، فالأماكن الحضرية والريفية تركز على العزلة والانفصال. هناك أيضا إحساس بالبارانويا (هوس الإحساس بالعظمة والاضطهاد معا). إن هناك شخصا بلا وجه يتعقب آرثر فى محطة جراند سنترال، وعندما يزور الشركة للمرة الأولى فإنه يجد نفسه فى سلخانة. ويتم إضفاء الطابع الطقسى على اللحظات المهمة، مثل العملية، ومشهد عصر العنب فى سانتا باربرا حيث يفقد آرثر/ تونى إحباطاته، وكذلك فى مشهد الوقوع تحت تأثير الخمر فى منزله فى ماليبو، فكل هذه المشاهد طقسية، وتهدف إلى توضيح طقوس عبور آرثر/ تونى من حالة إلى أخرى. ومن العناصر المهمة فى محيط حياته القديمة ومحيط حياته الجديدة أن الطابع يميل إلى المبالغة وبعيد عن الواقعية.

أدوات الكتابة

هناك قصص عديدة يمكن وضعها فى إطار الحدوتة الخُلُقية، لكن ليست كل قصة صالحة لحمل عناصر المبالغة فى الهايبردراما.

ومع ذلك فإن هناك العديد من الإمكانات، فالقصص التى تدور حول الأطفال طيعة للصياغة فى شكل الحدوتة الخُلُقية، كما أنها تسمح بالمبالغة والخيال. والمثال الجيد

على ذلك هو رواية بيتر بروك "سيد الذباب". والروايات مثل رواية أورويل "مزرعة الحيوانات" لها معادل سينمائى فى فيلم جورج ميللر "بيب فى المدينة". والقصص حول الحيوانات تصلح بشكل طبيعى للهايبردراما، وكذلك القصص الخرافية. وحتى فيلم مثل "السماء يمكن أن تنتظر" لوارين بيتى يصبح هايبردراما عندما تصبح مسائل الميلاد وإعادة الميلاد والملائكة والجنة عناصر فاعلة فى السرد. وفى النهاية فإن القصص التى تدور حول شخصيات أو مراحل أسطورية، مثل فيلم فينسينت وارد "الملاح"، تنجح باعتبارها هايبردراما. وفى هذه القصص تكون الشخصيات رمزا لكل إنسان، أو مجازا يخدم الحدوتة الخُلُقية التى تكمن فى قلب السرد.

استخدام الشخصية وهدفها

يجب على الشخصية فى الهايبردراما أن تكون وعاء للقصة بدلا من أن تكون مصدرا لتوحد المتفرج معها، ويجب علينا أن نقف بعيدا عن الشخصية، وبالتالى فإنه ليس من المهم أن نهتم اهتماما بالشخصية، لكن من المهم بالنسبة لنا أن "نفهم" الشخصية ولماذا تفعل ما تختار أن تفعله.

وقوة اتجاه الشخصية نحو هدفها فى غاية الأهمية بالنسبة للهايبردراما، وإذا لم تكن "ذات الرداء الأحمر" متحمسة للسير فى الغابة فإن قصتها ومغزاها الخُلُقى لن يكون لهما تأثير. فالشخصيات وأهدافها فى الهايبردراما أكثر تعقيدا فى أعماقها مما تبدو عليه على السطح. وهذا الشغف بالهدف، والالتزام، فى غاية الأهمية، وبدون ذلك فإن المقاومة التى تقدمها الحبكة تجاه هذا الهدف لن تكون كافية لكى تؤهل الشخصية الرئيسية لأن تكون بطلا خارقا أو ضحية كاملة. إن الهدف مهم، لكننا نؤكد مرة أخرى أن عنصر التوحد- الذى نجده واضحا فى الميلودراما- ليس مهما فى الهايبردراما، وربما كان عاملا سلبيا معوقا أيضا.

استخدام الحبكة لخلق البطل الخارق

الحواديت الخُلُقية والحكايات الخرافية تقوم بوظيفتها على مستوى أسطورى، والكتاب ومعلمو كتابة السيناريو فى هذا الشأن على صواب عندما يشيرون إلى أفكار جوزيف كامبيل حول رواية القصص.[1] إن الشخصية الرئيسية تذهب فى رحلة

أسطورية، وتواجه العديد من التحديات والعقبات، وبمجرد اكتمال الرحلة فإنها تجعل من الشخصية بطلا. وفى الهايبردراما يكون الوضع البطولى فى النهاية ناتجا ثانويا من نواتج الحبكة. وسواء كانت الحبكة عن حرب، أو رحلة صعبة، أو أى تحدٍّ آخر، فإن إضفاء الطابع الطقسى على المواجهات مع القوى المعارضة يجعل من الشخصية بطلا. ولنتذكر "ماد ماكس" فى الثلاثة أفلام التى صنعها جورج ميللر بهذا الاسم[٢]، ولنتذكر أيضا كل بائع قهوة متجول فى فيلم "أيها الرجل المحظوظ" (١٩٧٤) للينڈساى أندرسون.

وبقدر ضخامة الحبكة، فإننا سوف نعايش الشخصية الرئيسية بطريقة تتلاءم مع توقعاتنا من هذا النمط الفيلمى.

اقتراب الهايبردراما من حواديت الأطفال

إذا فكرت فى الشكل القصصى لحدوتة الأطفال، فسوف تساعدك فى تشكيل قصتك كهايبردراما.

إن القصة يرويها شخص ما، وهى تُروى كحدوتة تحذيرية، أو درس حياتى، ليرى الطفل فى مصير الشخصية تحذيرا له. لكن يجب أن تُروى الحدوتة بطريقة تجذب خيال الطفل، كما يجب أن يتضمن الحل رسالة القصة ودرسها الخُلُقى والسبب فى روايتها. وفى كل الأحوال فإن الراوى، أو المعلق، يكون خارج القصة (مثلنا) وهو ينظر إليها، وهذا هو التناول الذى يستخدم عادة فى حواديت الأطفال، وهو مفيد فى تشكيل قصة فى شكل الهايبردراما.

فلتفكر فى لحظة من حواديت الأطفال- قصص الأخوين جريم أو هانز كريستيان أندرسن- حيث الأنوف تستطيل عندما تُروى الأكاذيب، أو حيث الأطفال فى منتهى البراءة والسذاجة حتى إنهم يسيرون خلف عازف المزمار، وسوف تجد فى تلك اللحظات القوة الدافعة وراء الهايبردراما. إن الحدوتة درس حياتى، حكاية خُلُقية، ومغزاها الخُلُقى هو القوة الدافعة خلف رواية القصة، والراوى يأخذنا معه إلى الحكاية التحذيرية.

البناء

يجد البحث عن البناء شكلا فى الدرس الخُلُقى المطلوب تعليمه. إن قصة "إكسكاليبر"- قصة آرثر وجينيفير ولانسيلوت- قد رويت مرات عديدة، والقصة نفسها

رويت كقصة حب فى فيلم كورنيل وايلد "سيف لانسيلوت"، وكفيلم مغامرات وأكشن فى فيلم ديفيد زوكر "الفارس الأول"، وكفيلم موسيقى فى فيلم جوشوا لوجان "كاميلوت". أما معالجة جون بورمان للقصة كهايبردراما فتنبع من اختيار بناء يجعل القصة حدوتة تحذيرية عن المثالية (وعما يمكن أن يحدث فى المستقبل، وعن القيم البدائية مثل الغرور والعنف والاندفاع). هنا تمثل قلعة كاميلوت المثل الأعلى- رغم كونه مؤقتا- الذى خلقه الملك آرثر، ومملكته المثالية يتم تدميرها بسبب الغضب والغيرة من علاقة لانسيلوت وجينيفير، وبالتالى فإن آرثر يفقد إيمانه بأهدافه الأصلية. والقصة فى الحقيقة تدور حول أهمية وجود مثل أعلى لتشكيل مستقبل أكثر أمنا، وهى أيضا عن أهمية الزعامة. إن ميرلين فى البداية، وبارسيفال فيما بعد، يذكّران آرثر بأن الملك والأرض شىء واحد، وإذا كان الملك قويا ومثاليا وحكيما، فسوف تزدهر الأرض. أما إذا شعر بالضياع، فسوف تضيع الأرض. والدرس الخُلُقى المطلوب إعطاؤه سوف يساعدك فى بناء قصتك.

الحدث المحفز

إن النقطة التى تبدأ عندها قصتك سوف تساعدك على رفع الشخصية الرئيسية إلى المستوى الذى يحتاجه النمط الفيلمى. فدخول الملائكة والسماء إلى محاولة جورج بيلى الانتحار هو الحادث المحفز فى فيلم فرانك كابرا "إنها حياة رائعة"، وهو الذى يرفع الفيلم إلى مستوى الأهمية والمغزى اللذين يتطلبهما هذا النمط الفيلمى. وفى فيلم لارس فون ترير "تحطيم الأمواج"، فإن زفاف البطلة الذى يزدريه المحيطون بها يؤسس حدود معنى الحب المضحى الذى تقدمه الزوجة إلى زوجها المقعد، إن البطلة شخص متواضع الحال، لكن حبها هو الذى يشفى زوجها.

والحدث المحفز هو الذى يتيح للسرد المرونة التى يحتاجها لكى تجعل الدرس الخُلُقى مؤثرا، وبدون هذا الحدث فإن السرد سوف يكون مسطحا، أو بالغ الواقعية بشكل لا تحتاجه الهايبردراما.

الطابع

ليس هناك من شك فى أنك تحتاج لخلق طابع المبالغة لهذا الشكل أو النمط الفيلمى، ففيه لا يكون صوت المؤلف رقيقا، إنه يصرخ بالتحذير للمتفرج. لذلك فإنك

تحتاج إلى طابع المبالغة، ويجب أن تقف "ضد" النزعة الطبيعية. إن زيميكيس يستخدم المفارقة الساخرة فى "فوريست جامب"، ويستخدم كوستوريتسا العبثية فى "أندرجراوند"، ويستخدمهما بونويل معا فى "العقل الإجرامى لأرشيبالد كروز". إن هذا هو المدى الذى يجب أن تأخذ قصتك إليه إذا أردت الاستفادة من نقاط القوة فى الهايبردراما.

الفيلم القصير

الفيلم القصير هو فى الحقيقة شكل أكثر طبيعية للهايبردراما. فالفيلم الطويل، بتعقيد الشخصية والعلاقات، أكثر توافقا مع الواقعية. أما الفيلم القصير، بعلاقته مع القصة القصيرة والقصيدة والصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية، شكل أكثر مجازية، لذلك فإنه يتكيف بسهولة مع الهايبردراما.

الأسلوب فى الفيلم القصير

هناك بساطة فى الحكاية الخُلُقية، فكل العناصر- الشخصية، والحبكة، والطابع- تضع عرض أحداث السرد فى خدمة المغزى الخُلُقى. والمجاز، والمبالغة، والأحداث والشخصيات غير العادية، يمكن أن تجتمع معا لكى تتجه إلى الهدف الخُلُقى للقصة. وحتى الفنان السينمائى المرتبط بالواقعية مثل بيرجمان، وجد فى "الختم السابع" (١٩٥٦) على سبيل المثال أن عليه أن يبتعد عن الواقعية، فالحكاية الخُلُقية- أن أحدا لا يمكن أن يهرب من الموت- هى موضوعه، لذلك فإن أدواته هى الموت، وحبكة عن الطاعون أو "الموت الأسود".

وهدف السرد- الحكاية الخُلُقية- يملى معالجة خيالية غير طبيعية للموضوع، وتلك هى الملحوظة الأولى عن الهايبردراما فى الفيلم القصير.

الشخصية الرئيسية وهدفها

كما فى الفيلم الطويل، فإن الشخصية الرئيسية وهدفها يخدمان المغزى الخُلُقى وليس التوحد. وتميل الشخصية إلى أن تكون وعاء، حتى فى القصص التى تصبح فيها

بطلا خارقا، كما فى "حرب النجوم". وصوت الكاتب والمخرج، وارتباطه بالمغزى الخُلُقى أكثر من ارتباطه بالشخصية، يباعدان بيننا وبين الشخصية. ومع ذلك فإن للشخصية الرئيسية هدفا محددا يحملها إلى الأمام فى السرد.

دور الحبكة

الحبكة بالغة الأهمية فى الهايبردراما، فهى التى تحدد مدى ضخامة القصة. وعلى عكس الأنماط الفيلمية الأخرى، فالحياة مهمة لنجاح السرد. وفى الفيلم القصير يكون للحبكة تأثير أكبر على الشخصية، وبذلك فإن الشخصية تبدو فى خطوط عامة (اسكتش) بما يساعد على التصوير المجازى للسرد.

البناء

العنصر المهم الأول فى البناء هو وجود معلق، أو شخص ما يروى القصة. وفى فيلم ليزا شابيرو "قصة أخرى" يكون المعلق هو الجدة، وفى فيلم جوان كارلوس مارتينيز زالديفار "قصة وردة حمراء" هو الراوى غير المرئى لكنه يقوم بدور الدليل السمعى للقصة.

والملحوظة الثانية حول البناء هى أن رسم الشخصيات يتم سريعا، كما يتم تقديم بدايات الحبكة بسرعة. والحبكة يتم تقديمها فى شكل رحلة يكون هدفها تجسيد المغزى الخُلُقى.

الطابع

كما فى الفيلم الطويل، فإن الطابع بعيد عن الواقعية وحر تماما- ويمكن أن يكون خياليا، أو شديد القتامة. وفى الحالتين يجب أن يصنع الطابع أحداثا وشخصيات قابلة للتصديق لكنها غير موجودة فى حياتنا اليومية. وتقديم المادة يجب أن يؤكد على شغف المؤلف الشديد بالحكاية الخُلُقية الكامنة فى السرد.

دراسة حالة فى الشخصية

فى فيلم ليزا شابيرو "قصة أخرى" (الملحق ب)، حكاية تحذيرية عن الفوارق الفردية، وكيف يعامل الأشخاص فى السلطة الأشخاص المختلفين عنهم. والجدة تروى

قصته لحفيدتيها، ففى مكان غير محدد فى الماضى، كانت هناك فتاتان صغيرتان (فى نفس عمر الحفيدتين اللتين تسمعان القصة). إن الفترة تبدو فى القرون الوسطى، والفتاتان لا ترتديان قفازات تغطى أظافرهما السوداء. وفى أحد الأيام يقبض فرسان الملك عليهما لأن أظافرهما سوداء، ويتم سجنهما. وفى السجن تنقذ إحداهما شقيقتها، وتنتهى القصة بفقرة ختامية: يتم خلع الملك الشرير، ولم يعد أصحاب الأظافر السوداء فى حاجة للخوف. ثم نعود إلى الحاضر، والسؤال هو إذا ما كانت القصة حقيقية وأين سمعتها الجدة، وينتهى الفيلم بصورة لنزلاء معسكرات الاعتقال، وكيف أن الأرقام تطبع على أذرعتهم، وندرك أن القصة حكاية خيالية تعتمد على تجربة الهولوكوست.

ورسم الشخصيات هنا بسيط، والجدة والحفيدتان هن الشخصيات الرئيسية. هناك فرسان وآباء وأمهات، لكن رسم شخصياتهم يبقى فى مستوى الرمز. وتشع الجدة بالدفء، وتشع الطفلتان بالحيوية والفضول، وفيما عدا ذلك فإن الجميع رموز تخدم الحبكة.

دراسة حالة فى دور الخصم

فيلم "خطابات الموتى لا تموت" لأنابيس جرانوفسكى ومايكل سوانهاوس، حكاية خيالية معاصرة حول الأمل واليأس، والشخصية ساعى بريد مفعم بالأمل، ورئيسه، والمرأة التى يحبها من خطاباتها، وبابا نويل، يمثلون النزعة الكلبية فى المدن المعاصرة. إنهم يقومون بدور الخصم، ليس بمعنى أن البطل يكرههم، ولكن من خلال الموقف الاجتماعى والنفسى الذى يمثلونه، فلقد توقفوا عن الأمل. والحبكة- محاولة إنقاذ العالم بإلقاء المال من قمة مبنى إمباير ستيت- لا تنجح، ومن هنا تحول فابر إلى أماندا، ومحاولته إنقاذها وتقديم حبه لها، وكل ذلك يمثل أمله. إن إنقاذ شخص واحد لا يشعر بالأمل يعنى إنقاذ العالم، وهذا هو المغزى الخُلُقى فى السيناريو، وهو غير عادى لأننا نهتم بمصير هؤلاء الذين يمثلون اليأس، أو الخصوم فى السرد.

دراسة حالة فى الحبكة والطابع

يعتمد فيلم "قصة الوردة الحمراء" لجون كارلوس مارتينيز زالديفار على حدوتة لأوسكار وايلد، والفيلم يبذل كل جهده لكى يكون أمينا للحدوتة. إنها قصة حول كيف

أصبحت الورود حمراء، وهى تعتمد على التفاعل بين البشر ومخلوقات نصف بشرية ونصف حوريات، والزمن فى الماضى البعيد. إن عالما من البشر يتعقب الأميرة إينفانتا. (يوحى الاسم بالطفولة- المترجم). إنها تطلب منه وردة حمراء لكى تتلاءم مع فستانها فى الحفلة الراقصة التى سوف يرقصان فيها معا (إذا لبى طلبها)، لكن الورود الحمراء لا وجود لها، وبذلك فإنها تكون قد وضعت أمامه مهمة مستحيلة.

إنه يقتنص عصفورا أنثى تدعى سيراه، ويقتل عصفورا ذكرا، ويدرسهما تشريحيا، وبدلا من أن يقتل العصفورة فإنه يطلق سراحها فتحبه وتحاول أن تكون أكثر بشرية، لكنه منشغل بحبه تجاه إينفانتا.

تقترب سيراه- فى محاولتها لخلق وردة حمراء- من حقل ورود صفراء، ثم حقل ورود بيضاء. تقول لها الورود البيضاء إن هناك طريقة وحيدة، أن تغرس وردة بيضاء فى قلبها وسوف تصبغ دماؤها الوردة البيضاء باللون الأحمر. وتسألها الوردة البيضاء إذا ما كان ذلك من أجل إنسان، وهى تعترف بذلك وتضحى بحياتها لكى تخلق الوردة المطلوبة.

يعثر الإنسان على الوردة وجسد العصفورة، ويسرع بالوردة إلى إينفانتا، لكنها تصده، فقد قدم لها شخص آخر مجوهرات، وهكذا ينسحق العالِم، لكن الورود الحمراء تنمو من قبر سيراه، وهكذا وجدت الورود الحمراء.

والحبكة فى الفيلم هى بحث سيراه عن طريقة لخلق وردة حمراء، وهو البحث الذى يتضمن رحلة تؤدى بها من الحب إلى التضحية بالنفس، والموت. والمغزى الخُلُقى المتضمن هو أن التضحية بالنفس، والحب، يمكن أن يخلقا الجمال الحقيقى (الوردة الحمراء). وكما نتوقع فى الهايبردراما، فإن الحبكة أهم من رسم شخصية سيراه، والرجل العالم، وإينفانتا.

وبالنسبة للطابع، فإن الحدوتة تتميز بالجمال، والعنف، والرقة، والتضحية. وإذا كانت الشخصيات تتسم بالتناقض- فالبشر لا يعترفون بالجميل، لكن أنصاف البشر (العصافير) وحقل الورود البيضاء أكثر أمانة ومفعمون بالسمو. وليس هنا مكان للنزعة الطبيعية، وهناك سمة شكلية جمالية وطقسية تصبغ طابع الأحداث، وتملأ القصة بالجمال والرعب بما يتلاءم مع المغزى الخُلُقى.

إن الهايبردراما تتطلب مثل تلك المبالغة من أجل التأكيد على بروز المغزى الخُلُقى (صوت المؤلف) أكثر من التوحد مع الشخصية فى السرد.

ملحوظات

١ - جيه كامبيل، "بطل ذو ألف وجه"، نيويورك: وورلد، ١٩٦٥.

٢ - "ماد ماكس"، "محارب الطريق"، "وراء قبة الرعد".

الفصل السادس عشر

السرد التجريبى

لا يجب خلط السرد التجريبى مع فيلم أو فيديو التجريب اللاخطى. ففيلم أو فيديو التجريب يجمع مجموعة كاملة لا يوحدها إلا الأسلوب، وفى حده الأقصى (فى بعض أفلام نورمان ماكلارين على سبيل المثال) يمكن أن يهتم الفيلم بتنويعات حركة الخطوط المجردة أو الأشكال التجريبية، ففى أفلام ماكلارين يعطى الخط أو الشكل بعدا بصريا لمقطوعة موسيقية مجردة، والقصد السردى بعيد فى أفضل الأحوال، وهو فى مثل هذه الأفلام لا يشكل حتى عاملا من عوامل الفيلم. وفى السرد التجريبى- من ناحية أخرى- يكون للقصد السردى دور، ومع ذلك فإن شكل أو أسلوب الفيلم مهم مثل السرد، وفى بعض الأحيان أكثر أهمية من السرد.

وفى الوقت الحالى، التعبير الأكثر شيوعا للسرد التجريبى هو الفيديو الموسيقى، لكنه ذو جذور أبعد من ذلك، فهو مرتبط بأكثر الأسماء شهرة فى تاريخ السينما. ففيلم "الرجل مع الكاميرا السينمائية" (١٩٢٨) لدزيجا فيرتوف يعرض فى تلاعب مرح يوما فى حياة مصور سينمائى، وأسلوبه يستكشف كل زاوية كاميرا من الممكن تخيلها. والتلاعب المرح عند فيرتوف يتمثل فى المشهد حيث يقوم المصور بتصوير قطار، فصور القطار التى تتدافع فوقنا يكشف عنها فى اللقطة التالية، عندما يخرج المصور من حفرة حفرها لكى يصور القطار من أسفل، وحيوية ومرح عملية صناعة الفيلم هما فى قلب هذا المشهد العابث الماكر. إننا نتذكر الأسلوب أكثر من المضمون، وهذا ما ينطبق أيضا على فيلم ألكسندر دوفشنكو "الأرض" (١٩٣٠)، وفيلم لوى بونويل "كلب أندلسى" (١٩٢٨)، وهذا الفيلم الأخير، الذى صنعه بونويل مع الفنان التشكيلى سلفادور دالى، يجسد رابطة السرد التجريبى بالفنون الأخرى، وبالاتجاهات الثقافية المعاصرة له،

فالأسلوب الفوضوى للفيلم يحاول أن يتوجه إلى اللاوعى من خلال سلسلة من الصدمات البصرية: عين تقطع بموس، حماران ينزفان يتم سحبهما فوق بيانو وبدورهما يجران كاهنين مربوطين، وحشرات تخرج زاحفة من ثقب فى يد بشرية، وهكذا، هناك سرد من نوع ما، لكن يتم تدميره على الدوام بواسطة تلك الصور الصادمة، والنتيجة تجربة قوية غامضة.

يوجد هنا أيضا ما يشير إلى طبيعة السرد التجريبى، فهو يسير فى نظام لاخطى على النقيض من الزمن الخطى (المتتابع بشكل تقليدى ومنطقى من نقطة فى الزمن إلى النقطة المجاورة لها- المترجم) أو من إطار تتبع مسار الشخصية. والعناصر المعتادة التى تشكل قصة- شخصية رئيسية ذات هدف، وحبكة- والنمط الفيلمى التقليدى، كلها تميل إلى تدميرها فى السرد التجريبى، لنبقى مع العناصر الأسلوبية القوية للتجربة.

ومن الشخصيات المهمة أيضا فى عالم السرد التجريبى: مايا ديرين "شبكات ما بعد الظهيرة- ١٩٤٣"، وكريس ماركير "حاجز الأمواج- ١٩٦٢"، وأندريه تاركوفسكى" المرآة- ١٩٧٤"، وميكلوش يانشكو "الموجز-١٩٦٥")، وألان رينيه "العام الماضى فى مارينباد- ١٩٦١"، وكريستوف كيسلوفسكى "الحياة المزدوجة لفيرونيك-١٩٩٢". وهناك سينمائيات أحدث مثل سالى بوتى "أورلاندو" فى إنجلترا، وباتريسيا روزيما "سمعت حوريات تغنين" فى كندا، وجين كامبيون "سويتى" فى أستراليا، وجولى داش "بنات التراب" وسو فريدريك" غص أو فلتَعُمّ" فى الولايات المتحدة، وكلهن يقدمن فى الأساس سردا تجريبيا. كما أن تيرانس ديفيز "أصوات بعيدة، طبيعة صامتة" فى إنجلترا، وأتوم أجويان "نتيجة الحائط "فى كندا، مهتمان بالسرد التجريبى.

السمات العامة

اللاخطية

الأساس فى السرد التجريبى هو الرغبة فى تفادى السرد التقليدى، ذى العلاقة القوية بالشخصية أو الحبكة، وحيث القصة لها بداية ووسط ونهاية. وفى السرد التقليدى قد تحقق الشخصية الرئيسية هدفها أو لا تحققه، لكن الدافع لتحقيق الهدف

هو الذى يحملنا خلال القصة نحو الحل. أما القصة اللاخطية فتتحاشى وجود شخصية رئيسية منفردة، أو حبكة، أو حل، أو تتحاشى كل تلك العناصر. وفى السرد التجريبى تأتى حيوية القصة من الأسلوب الذى يختار الكاتب المخرج أن يستخدمه لتعويض المتفرج عن غياب اتجاه خطى خلال القصة. والعديد من أفلام السرد التجريبى لا تحتوى على حبكة، وبعضها لا يحتوى على شخصية محددة، وبالتالى فإن الأدوات الدرامية التقليدية- مثل الصراع، والاستقطاب- لا تلعب دورا مهما. وفى السرد التجريبى يكون الشكل أو الأسلوب بأهمية المضمون، أو أكثر أهمية من المضمون. لذلك فإن الشكل اللاخطى أكثر قدرة على تجسيد جوهر السرد التجريبى من المجموعة المعتادة للأدوات الدرامية، والتى تُستخدم فى السرد الخطى الأكثر تقليدية.

الأسلوب المميز

يكون الأسلوب فعالا عندما يساعد السرد الذى يحاول أن يحكيه. ويكون الأسلوب مميزا عندما يضيف إلى القصة إحساسا بأسلوب مبتكر، وليس مشتقا من أسلوب سابق أو تقليدى، لذلك فإن السرد التجريبى ينجح مع هؤلاء الذين يبتكرون فى قصصهم.

إن الأساليب المستعارة تكون واضحة، ولأن المضمون السردى يكون فى العادة متواضعا فإن الأسلوب المستعار يفشل فى جذب الجمهور الذى يتوجه إليه، لذلك فإن عمر السينمائى التجريبى يكون قصيرا فى حياته الفنية. لكن هناك استثناءات مثل بونويل وتاركوفسكى، لكنها استثناءات قليلة. وعندما صنع ريتشارد ليستر فيلم "ليلة يوم شاق" فى عام ١٩٦٥، كان يبحث عن أسلوب يجسد حيوية وفوضوية فريق البيتلز، إنه كان يعلم أن قوتهم تكمن فى موسيقاهم وفرديتهم، لذلك بحث عن أسلوب يجسد هذه السمات. وفى أول فيلم مهم يستخدم أسلوب إم تى فى خلق ليستر سلسلة من النمر، التى توحدها الأغنية التى تحمل عنوان الفيلم. وداخل هذه الوحدة كان يذهب أينما يشاء، ويظهر كما يريد، ويغير الطابع أو وجهة النظر، وكان الجوهر هو إعادة خلق حيوية البيتلز. واستخدم كاميرات متعددة فى وقت واحد، وسلسلة من النكات البصرية،

وموقفا عبثيا - وكل ما عدا ذلك فهو ليس فى حسابه. وأسلوب إم تى فى فيلم أوليفر ستون "قتلة بالفطرة" هو سليل مباشر لفيلم ليستر، ومع ذلك فإنه واسع الإمكانات الأسلوبية ليشتمل على تنويعات من أسلوب النمر، والإيقاع، وقد قلده الكثيرون من بعده.

والأسلوب فى فيلم أتوم إيجويان "إكسوتيكا" (١٩٩٤) أسلوب باحث، والقصة التى تدور أساسا فى حانة جنسية تدعى "إكسوتيكا"، هذه القصة تتبع العديد من الشخصيات، كلهم مجروحون، ومضطربون جنسيا. ويستخدم إيجويان أسلوبا قلقا باحثا عن الفهم، ليعثر فى الأساس على هواجس الشخصيات، وأوهامها. إنه يبدو كما لو أنه يبحث عن بداية لكن الشخصيات تراوغ، وهو لا يجد هذه البداية إلا فى النهاية، وحتى تلك اللحظة يبقى الأسلوب باحثا ومتسما بالشهوانية وهو ما يحافظ على حيوية القصة.

وقد يركز الأسلوب على الصور الثابتة، مثل فيلم كريس ماركير "حاجز الأمواج"، وقد يركز على اللقطات الطويلة زمنيا مثل فيلم ميكلوش يانشكو "الموجز" وقد يركز على الصور المستحوذة مثل فيلم مايكل أنجلو أنطونيونى "المسافر"، أو قد يقوده الافتتان بمقطوعة موسيقية معينة، مثل مقطوعة "كاليفورنيا دريمن" لفرقة "ماماس آند باباس" فى فيلم وونج كارواى "قطار شونجكينج السريع"، أو قد يحتوى على كل هذه السمات. وأيا كان المزيج، فإن الأسلوب المميز فى السرد التجريبى يبث حيوية كبيرة فى تجربة معايشة الفيلم.

الرابطة مع الفنون الأخرى

أكثر من أى نمط فيلمى ذكرناه فى هذا القسم، يستوعب الفيلم التجريبى الفنون الأخرى، سواء للاستلهام أو لوجود علاقة بينها. فكل الفنون تناضل فى قضايا الشكل والمضمون، لكن السرد التجريبى - على عكس الميلودراما والدراما التسجيلية - لا يربط نفسه بالواقعية، وبدلا من ذلك فإنه يستخدم الأسلوب للبحث عن معنى نفسى، على النقيض من الواقعية الاجتماعية. وفيلم بونويل ودالى - على سبيل المثال - يرتبط مباشرة بلوحات دالى التى تسمى "أعمال الأحلام". وفيلم كريس ماركير "حاجز الأمواج"

يرتبط بالتوتر بين التصوير الفوتوغرافى الصحفى والعالم الروائى. وفيلم فيدريريكو فيللينى "ساتيريكون" يربط بين "الكوميديا الإلهية" عند دانتى ولوحات هيرونيموس بوش. كما أن فيلم دوفشنكو "الأرض"، وفيلم بيرتولوتشى "السماء الواقية" يرتبطان بشعر الشرق الأقصى والشرق الأوسط على الترتيب. وفيلم بيتر بروك "مارا صاد" له علاقة بكل ما فيه من أفكار ويلعب بالمكان كما يحدث فى المسرح. والنقطة الأساسية هنا هى أن السرد التجريبى يرتبط بالفنون الأخرى ليستقصى منها الإلهام، وليستخدم العلاقة معها لكى يشير إلى الأسلوب الذى تم اختياره للسرد.

المفهوم الذهنى

إن السرد التجريبى لا يرتبط فقط بالفنون الأخرى، لكنه يرتبط أيضا ومباشرة بالمفاهيم الذهنية، وهناك بضع أمثلة تجسد هذه النقطة. إن أفكار فرويد عن الجنس والعدوانية تؤثر فى صور فيلم بونويل ودالى "كلب أندلسى"، وهذه الأفكار أيضا أكثر أهمية فى فيلم مايا ديرين "شبكات ما بعد الظهيرة". ومراحل النمو عند إيريك إيريكسون، تمتزج بأفكار يونج عن النموذج البدائى للنفس الإنسانية، فى فيلم فريدريك "غص أو فلتعُمّ" (١٩٨٩)، فسيرتها الذاتية المتأملة للذات، وبناؤها، متأثرة بالخلفية الأنثروبولوجية لأبيها. وبناء الفيلم، المكون من فصول، يحاكى اليوميات الأنثروبولوجية للبلوغ، من مرحلة الحمل حتى النضج.

تجريد الشخصية

عادة ما تكون الشخصية أقل أهمية فى السرد التجريبى مما هى عليه فى الأنماط الفيلمية الأخرى. وكما فى الهايبردراما فإن الشخصية هى وعاء أفكار الكاتب المخرج، ولكن بينما للشخصية هدف فى الهايبردراما، فليس هناك للشخصية هدف ظاهر فى السرد التجريبى، لذلك فالشخصية موجودة فى السرد من أجل أهداف الكاتب أكثر من أهداف السرد. وليس هناك احتمال على الإطلاق للتوحد مع الشخصية، إننا نتابع شخصيات فيلم أنطونيونى "المسافر" بدون تعاطف أو سبب واضح إلا أنهم موجودون فى السرد. وفى فيلم مثل "إكسوتيكا" هناك شخصيات متعددة، وغياب هدف واضح يتسبب فى إعاقة التوحد معها، إننا نراهم من خارجهم وليس من داخلهم.

ولعل أكثر ما يمكن أن نقوله عن هذه الشخصية هو أن شيئا ما يستحوذ عليها، وأن نفهم سلوكهم على أنه عادة بالنسبة لهم (إنهم يرفضون أنفسهم معظم الوقت)، وبالتالى فإننا قد نهتم بمصائرهم لكننا لا نرى أنفسنا فيهم. وملاحظتنا لهم قد تجعلنا فضوليين لمعرفة الأسباب وراء رغبتهم، ووراء كراهيتهم للذات. وعلى عكس الهايبردراما، حيث الشخصية تخدم هدفا خُلُقيا، فليس هناك مثل هذا الهدف الواضح لدى الشخصيات فى السرد التجريبى. إنها شخوص مجردة، وعادة ما تكون مضطربة، وهى دائما غامضة. والأسلوب وحده هو الذى يوجهنا إلى عاداتهم وهواجسهم.

الاعتماد على النموذج النمطى

عندما لا يتم الاعتماد على الحبكة أو الشخصية، فإن الأسلوب هو الذى يدعو المتفرج للاندماج مع ما يراه، والأسلوب هو الذى يخلق نموذجا نمطيا بديلا عن وظائف الحبكة والشخصية. فى فيلم "إكسوتيكا" نتابع كلا من الشخصيات الخمس خلال الكشف التدريجى عن اضطرابهم الجنسى وعن مصادر يأسهم. وفى فيلم "غص أو فلتعُمّ" يكون النموذج النمطى أدبيا، فهناك فصول تتتابع زمنيا. إن النموذج النمطى هو الشبكة التى نجد البناء من خلالها، والبناء هو الذى سوف يقودنا إلى المعنى، رغم أن المعنى الظاهر يكون مراوغا فى السرد التجريبى، إننا نخرج من الفيلم ليس بأكثر من إحساس عند نهاية معايشة السرد التجريبى، ومع ذلك فإن النموذج النمطى هو الذى يعطينا المتعة، والدافع للبحث عن معنى.

الطابع الطقسى

كما تستخدم الهايبردراما إضفاء الطابع الطقسى على الحدث لخلق المجاز، فإن السرد التجريبى يستخدم تنظيم التفاصيل السمعية والبصرية لكى يطور طابعا يخلق المجاز. وقد يكون الطابع شاعريا كما فى "ساتيريكون"، أو غامضا ومهددا وجميلا كما فى "المسافر"، وقد يكون مهلوسا كما فى "الحياة المزدوجة لفيرونيك"، وقد يكون ملحميا وغير إنسانى كما فى "الموجز". وأيا كان الطابع الذى يختاره صانع الفيلم، فإن الطابع

يميل إلى السمة الشكلية التى تعطى صفات طقسية على سلوك الشخصيات، ويخلق مجازا حول الإحساس بالمكان. ففى فيلم إيجويان "نتيجة الحائط" تكون أرمينيا هى الوطن لكل البشر، وفى "قطار تشونجكينج السريع" هونج كونج هى كل مدينة بالغة التحديث، والتى تجمع البشر معا لكنها تجعل كلاً منهم الأكثر شعورا بالوحدة فى العالم، والشخصيات فى "إكسوتيكا" ليسوا فقط أفرادا مجروحين أو مضطربين، لكنهم أيضا لاجئون، هاربون من اغتراب القرن العشرين.

صوت المؤلف

إذا كانت معظم أشكال الدراما (مثل الميلودراما) متأنية وذات هدف وتركز على التجربة العاطفية للمتفرج، ففى السرد التجريبى لا توجد من جانب الكاتب هذه التجربة المستهدفة، وقد يكون الإحساس المطلوب خلقه شديد الغموض أو شديد التركيز بحيث يصعب التعامل معه مباشرة. ولهذا السبب فإن الكاتب يبحث عن تجربة متأملة وغير مباشرة للمتفرج. وقد يشعر الكاتب بعاطفة كبيرة مثل كاتب الدراما التسجيلية، لكن العاطفة هنا لا يمكن الوصول إليها مباشرة. وإذا كان الكاتب فى الدراما التسجيلية يستخدم الشكل لكى يقول: "هذا مهم"، فإن كاتب السرد التجريبى يستخدم الشكل بطريقة باحثة، وبمعنى ما فإن الكاتب هنا فى موضع الشاعر وليس كاتب النثر الجماهيرى، ومن خلال قافية الكلمات ينبع المعنى. إن المجاز، والصورة، والإحساس، تصبح بديلا عن أدوات الدراما التسجيلية التى يستخدمها الكاتب، مثل الشخصية والحبكة والبناء. ومع ذلك هناك صوت للمؤلف - والأدق أن نقول إنه إحساس أو رؤية- لكنه ليس حكاية خُلُقية كما فى الهايبردراما، وليس موقفا سياسيا أو اجتماعيا كما فى الدراما التسجيلية. إنه يكون صوتا بالغ البساطة أو التعقيد، لكنه شديد الفردية وأكثر إثارة للدهشة.

موتيفات - دراسات حالة

فى حالة السرد التجريبى، فإن تقديم الموتيفات يختلف إلى حد كبير عن الأنماط الفيلمية الأخرى. ودراستا الحالة التاليتان يجسدان هذه الاختلافات. وسوف ندرس فيلم أتوم إيجويان "نتيجة الحائط" (١٩٩٣)، وفيلم كلارا لو "قمر الخريف" (١٩٩٢).

فيلم "نتيجة الحائط"

الشخصية الرئيسية وهدفها

الشخصية الرئيسية فى فيلم "نتيجة الحائط" مصور فوتوغرافى، إنه يذهب إلى أرمينيا، فى الظاهر لكى يصور كنائس لنتيجة حائط، وهو يسافر مع زوجته وسائق. وبينما هو فى أرمينيا نرى فقط من خلال وجهة نظره لكننا لا نراه هو ذاته. إنه يلقى الأسئلة، ويتخذ ردود أفعال، ولكن ليس بطريقة متعاطفة أبدا. وتقوم الزوجة بدور المترجم للسائق، وتشرح له تاريخ الأماكن التى يزورونها. ويبدو المصور الفوتوغرافى صارما، ودفاعيا، وفى النهاية غيورا من تطور العلاقة بين زوجته والسائق. وعلى مستوى أعمق، فإنه يبدو وكأنه يتصرف ضد قبولها كونها أرمينية وكندية فى وقت واحد، أما هو فيبدو غريبا فى أرمينيا، ومنفصلا عن أى إحساس بالتوحد مع المكان.

ويتقاطع مع المشهد الأرمينى مشهد لاحق يحدث فى كندا، إن المصور الفوتوغرافى يلتقى مع عدة نساء فى مواعيد على العشاء، وكلهن من أقليات عرقية، وكل واحدة منهن تعتذر عندما يصب لها آخر زجاجة من النبيذ الأحمر، وتسأل إن كان من الممكن أن تجرى مكالمة هاتفية، وكل واحدة منهن تتحدث (فيما يبدو للعشاق) بلسانها الأم: الفرنسية، أو الألمانية، أو الفنلندية، أو العربية. وعندما يفعلن ذلك، فإنه يستغرق فى الكتابة لزوجته (بالأرمينية) أو إلى طفله بالتبنى (بالأرمينية أيضا). وينتقل المشهد جيئة وذهابا فى الزمن بين أرمينيا وكندا.

الخصم

ليس هناك فى الفيلم خصم صريح، ومع ذلك فإن الصراع داخل الشخصية الرئيسية بين جذوره الأرمينية وهويته الكندية يجعل منه الخصم بالنسبة لنفسه. والفيلم لا يبحث عن حل، لكن مسألة الهوية - الصراع بين الهوية المنحدرة من وطن أم، والهوية التى جاءت من الوطن الذى استضافه - هى المقدمة المنطقية والفكرة الأساسية فى الفيلم.

الحدث المحفز

الذهاب إلى أرمينيا لتصوير الكنائس.

الحل

ليس هناك فى الفيلم حل حقيقى. ورغم أن زوجته بقيت فى أرمينيا، وعاد هو إلى كندا، فإننا لا نعلم إذا كان الزواج قد انتهى أو أنه يعانى المشكلات. كما أننا لا نعلم أيضا إذا كانت الزوجة قد استمرت مع السائق الأرمينى.

المسار الدرامى

تمضى القصة جيئة وذهابا فى الزمن بدلا من أن تمضى فى مسار متصل. هناك فى المشهد الأرمينى جزآن مميزان: السفر، والتصوير الفوتوغرافى، وكل منهما يتم تقديمة بأسلوب بصرى مختلف، لكن اللقطات القريبة فى جزء السفر تتناقض بوضوح مع اللقطات الأبعد فى جزء التصوير الفوتوغرافى، ووجهة نظر المصور الفوتوغرافى (بطل الفيلم) هى التى توحد بين الجزءين، والزوجة بارزة فى كليهما. ومشهد السفر إلى أرمينيا يتناقض مع السكون والتركيز على المصور الفوتوغرافى فى المشهد الكندى، ويتميز هذا المشهد بتكرار الصور، ووجهات النظر، والأسلوب.

الأسلوب السردى

لا ينطبق على الفيلم أى وصف تقليدى لبناء تحكمه الحبكة أو الشخصية. هناك رحلة لتصوير الكنائس لنتيجة الحائط، لكن صراع الشخصية ليس مع الصور بقدر ما هو مقاومته للوجود فى أرمينيا. إنه موجود هناك *بجسده*، لكنه بعيد عن المكان بعواطفه. وعندما يعود إلى كندا نرى نتيجة الحائط الحقيقية (إن صورها تستخدم كأداة انتقال بين الزيارة لالتقاط الصور والزمن الحاضر فى كندا)، وفى كندا يحاول البطل أن يقيم علاقات مع نساء (باعتبارهن ضيفاته)، لكن كلا منهن يرفضه. وكون كل واحدة منهن تتحدث بلغتها الأصلية فى الهاتف يتضمن أن مظهره الكندى المائع لا يجذبهن، وبالتالى فليس هناك تطور فى عنصر العلاقات فى السرد.

وتبدو الصور الفوتوغرافية ناجحة على المستوى المهنى، لكنه يبدو فاشلا على المستوى الشخصى، مع زوجته فى أرمينيا، ومع النساء فى كندا، وبمعنى ما فإن مشاعره الفاترة تجاه الأماكن التى صورها (أرمينيا) تتضمن قلقا حول هويته.

الشكل السردى

الزمن المادى هو أحد العوامل، ولكن بالنسبة للزمان النفسى فإن إحساس البطل بالاغتراب يتضاد مع الاستقرار الروحى لزوجته. وبهذا المعنى فإن الزمان النفسى بالنسبة للبطل يبقى ثابتا لا يتحرك.

الطابع

الطابع فى الفيلم شكلى، ويؤكد على القيمة الروحية للاستمرارية (جذور البطل فى أرمينيا)، واغتراب الإزاحة عن المكان (حياته الجديدة فى كندا). تلك هى المقدمة الذهنية للفيلم، والتى يعطيها إيجويان جذورا باستخدام نفسه وزوجته فى الدورين الرئيسيين. ويعكس الأسلوب حقيقة أن أرمينيا وكندا مختلفتان تماما - أرمينيا خارجية مفتوحة، وكندا داخلية مغلقة -. والمشهد الأرمينى يتميز بالحركة، بينما يتسم المشهد الكندى بالسكون وعدم التغير.

فيلم "قمر الخريف"

الشخصية الرئيسية وهدفها

يوجد فى الفيلم شخصيتان رئيسيتان، وتقع الأحداث فى هونج كونج، لكن المدينة فى الفيلم عبارة عن ناطحات سحاب وبحر، وكلاهما فاتن ساحر، ويعطى الشخصيتين الرئيسيتين مساحة جمالية تحتلانها.

الشخصية الأنثوية فتاة فى السنة الخامسة عشرة من عمرها، تعيش مع جدتها، ووالداها وأخوها هاجروا إلى كندا. وسواء كانت تنهى دراستها، أو تنتظر وفاة جدتها، فهى موجودة فى حالة قلقة متوسطة بين الوجود فى هونج كونج والوجود فى كندا، أو بين كونها طفلة وكونها امرأة، أو بين كونها صينية وكونها جيلا جديدا من أبناء العالم كله (طعامها المفضل من ماكدونالد)، أو بين كونها سعيدة وكونها يائسة فى حياتها. ليس لديها هدف واضح ومحدد يمثل الدافع لها خلال السرد.

أما الشخصية الأخرى فهو رجل أكبر سنا، يابانى فى الثلاثين من العمر، وسائح. إنه أيضا فى حالة وسط: بين كونه وحيدا وكونه ملتزما ومرتبطا، وبين كونه ماديا أو روحيا، وبين نزعته الساخرة المريرة وفضوله، وبين عدم المشاعر والمشاعر الفياضة. وليس لديه بدوره هدف واضح يحمله خلال السرد. إنه لا يتحدث اللغة الصينية، وهى لا تتحدث اليابانية، لذلك فإنها يتبادلان الحديث بالإنجليزية.

والفيلم يحملنا عبر مجرى من علاقتهما غير العادية.

الخصم

ليس هناك خصم ظاهر فى السرد، وإن كانت هناك ثقافتان تقليديتان مرتبطتان بالعائلة، ومع ذلك فإن كلا منهما يبدو بلا جذور، هائم، وبلا استفادة من التقاليد. إنهما معاصران، وبهذا المعنى فإنهما قد يكونان خصمى نفسيهما. ليست هناك شخصيات أخرى تمثل الخصوم، رغم أن هناك شخصيتين ثانويتين، شخصية فى حياة كل من البطلين. وجدة الفتاة- وهى تقليدية تماما- هى الشخصية الوحيدة التى تمضى بثقة خلال القصة.

أما فى جانب البطل، فإنه يقابل الشقيقة الكبرى لعشيقة سابقة من اليابان، وهى الأخرى بلا جذور، ومطلّقة، ومعاصرة، وتعيسة. إنهما يصبحان عشيقين ولكن بسبب الظروف فقط، فكل منهما عاجز عن أن يستفيد من هذه العلاقة الحميمة.

الحدث المحفز

لقاء الشخصيتين الرئيسيتين.

الحل

النهاية مفتوحة. ورغم أن الشخصيتين استفادتا من صداقة كل منهما للأخرى، فإن من الواضح أن الفتاة سوف تذهب إلى كندا بينما يعود هو إلى اليابان. إن لديه الآن مشاعر أكثر مما كان عليه، لكنهما من الناحية الروحية لا يزالان يجدان أنفسهما بلا جذور.

المسار الدرامى

فيما عدا مجرى العلاقة فليس هناك مسار درامى واضح. الفتاة تستكشف علاقة مع زميل لها فى المدرسة، وهما منجذبان لبعضهما، ويرتبان للقاء لكن يتم توبيخهما عن طريق رجل يبدو أنه شرطى، وربما ضابط هارب من الخدمة. والفتاة وزميلها عاجزان عن التقدم فى علاقتهما أكثر من زمالة المدرسة. أما السائح اليابانى، الذى يسمى نفسه "طوكيو"، فهو يمضى بدوره فى علاقة مع امرأة، لكنها علاقة محدودة بالجنس ومحبطة، مثل إحباط العلاقة غير الجنسية للفتاة. إن الصداقة بينهما تبدو أكثر ثراء من علاقة كل منهما المنفردة مع شخص آخر، وتعبير "الثراء" هنا يتضمن الإشباع وقوة العلاقة. إن الفتاة تدعوه للعشاء والأكل من طعام الجدة التقليدى، ولكن فيما عدا اللقاءات الخاطفة بينهما، وزيارة الجدة فى المستشفى، فليس هناك مسار واضح للعلاقة.

الأسلوب السردى

الفتاة سعيدة وتنمو فى نضجها، والرجل ساخر ومنعزل داخل ذاته. وفيما عدا ذلك فنحن لا نعلم الكثير عن أى من الشخصيتين، وبالتالى فليس هناك فى مستوى الشخصيات فى القصة تطور واضح. إن كلا منهما يبدو راضيا بالعلاقة، لكنهما لا يمضيان فيها إلى مدى أبعد. لذلك فليست هناك حبكة.

الشكل السردى

كما تبدو الشخصيات معلقة بين مراحل مختلفة، فإن الزمن يبدو أيضا معلقا. والزمن- بدون الخطِّية - لا يبدو مهما فى السرد.

الطابع

هناك طابع ساخر بارد فى الفيلم. ورغم وجود لحظات من المشاعر العميقة- مثل اعترافه للمرأة اليابانية بعدم قدرته على الإحساس، ووصفه القاسى للهيئة التشريحية

المفضلة عندها لشقيقتها- فإن الفيلم فى أحيان كثيرة يأخذ وجهة نظر المتلصص، الذى ينظر إلى هذه الشخصيات من الخارج. وهذا الإحساس يتأكد مع قيام البطل بالتصوير الدائم بالفيديو.

والإحساس الأسلوبى للمدينة- أنها مسطحة بدلا من أن تكون عميقة- يجرد أيضا الإحساس بهونج كونج.

أدوات الكتابة

أى نوع من القصص يستفيد من السرد التجريبى

القصص غير التقليدية هى المصدر الأول للسرد التجريبى. وبشكل عام فإن هذه القصص تميل إلى الكشف: قصص عن الهوية، والاغتراب، والتأمل فى الزمان والمكان. إن فيلم "الملاح" لفينسينت وارد يتأمل القرون الوسطى، وفيلم كلارا لو "قمر الخريف" يدرس هونج كونج، ذلك المكان حيث يلتقى التغير والتقاليد، والصراع بينهما فى أواخر التسعينيات. ولأن السرد التجريبى يتجنب الحبكة، فإن القصص التى تدور حول الشخصيات هى المسيطرة. ولأن هذا النمط الفيلمى يميل إلى النهاية المفتوحة أو القصص اللاخطية، فإن الأفضلية تكون للطابع أو النغمة، وهى التى تعوض غياب الحل.

الرابطة مع الشعر

قد يكون الشعر إيقاعيا أو غير إيقاعى، وقد تكون له علاقة بالمضمون أو يؤكد على الشكل، وهذه الحرية هى ما يدهش فى الشعر. إنه ذو علاقة مع تنظيم الكلمات- فى نماذج نمطية- أكثر من علاقته بصورة منفردة، وهذا هو الشىء ذاته فى الدراما التجريبية.

إذا اعتبرت الدراما التى تكتبها كأنها قصيدة بصرية، فإنك سوف تبحث عن الإحساس بعلاقة أو مكان أو كليهما، وقد تعود بالقصة بين الحين والآخر دون إفراط

إلى الطابع التقليدى. والمهم بالنسبة للدراما التجريبية هو إحساس الحرية والتحرر، إنك تفعل شيئا مختلفا، وعندما تنجح تصبح شاعرا يعمل من خلال الوسيط السينمائى.

فكرة بسيطة

لا تنجح الدراما التجريبية مع الأفكار الكبيرة، لذلك يجب عليك أن تفكر بشكل جوهرى وبسيط تماما. إذا وضعت حدودا لقصتك، وسعيت إلى نغمة الإحساس، سوف تكون على الطريق الصحيح إلى السرد التجريبى. والحفاظ على فكرة بسيطة - شخصان ومكان محدد - سوف يساعدك على تحديد السرد بطريقة تجعلك لا تنزلق إلى سرد أكثر تقليدية. والسرد التجريبى لا يتطلب الكثير من القصة، لذلك حاول أن تجعلها بسيطة.

كيف تستخدم الشخصية

لأن الحبكة ليست عاملا فى السرد التجريبى، فإن استخدام الشخصية يصبح بالغ الأهمية.

وعلى أحد المستويات يجب على الكاتب أن يحافظ على موقف حيوى تجاه الشخصية. إن الرجل فى "قمر الخريف" محبط، ومع ذلك فإن الطريقة التى تتعامل بها معه الكاتبة المخرجة تبرز جانبا جذابا فيه. ومن المهم أن تكون الشخصية الأنثوية مختلفة عنه فى القصة، ومن الأفضل اتساع التناقض بينهما. وفى فيلم "قمر الخريف" هذه الشخصية فتاة فى السنة الخامسة عشرة من عمرها، لم تعركها تجارب الحياة مثلما حدث مع الرجل. وبقدر اتساع المسافة بينهما، تكون هناك مساحة للحركة فى السرد وقدر أكبر من الإبداع من جانب الكاتب.

ويجب علينا أيضا أن نتعامل مع الشخصيات بطريقة شخصية، فنحن قريبون من كل هذه الشخصيات، إنها شخصيات لها نقاط ضعفها، وهى تبقى غامضة. إن الكاتب لا

يريد منا أن نعرف هؤلاء الناس على نحو أفضل مما تفهم هى ذاتها، وكما أنها تناضل من أجل هذا الفهم فإننا نفعل ذلك أيضا. إن هذا عنصر مهم فى سحر السرد التجريبى، والسرد والأسلوب يستخدمان لمحاولة فهم الشخصية. وقد يحدث التغيير أو لا يحدث، لكن هذا ليس بأهمية الكشف ذاته، وأهمية الصراع الداخلى.

العثور على بناء

من العناصر الملحوظة فى السرد التجريبى أنه لا يوجد بناءان متشابهان. ويمكن القول بأن القصة تميل إلى أن تكون لاخطية، لكن فيما عدا ذلك فإن الأبنية لا تتشابه فى الكثير مع بعضها البعض.

وهناك أدوات لتشكيل القصة. إن سائحا يأتى من اليابان إلى هونج كونج، ماذا سوف يجد؟ كيف سوف يقيم علاقات مع الصينيين؟ إنه يجد فتاة صينية، ويبدآن علاقة معا، وهى علاقة لا يمكن التنبؤ بما سوف تؤول إليه. ويجب عليهما استخدام اللغة الإنجليزية للتواصل وليس من خلال اللغة الخاصة بكل منهما.

فى المثال السابق، العلاقة ذاتها هى أداة التشكيل، وفى فيلم "إكسوتيكا" المكان هو أداة التشكيل، وفى فيلم ميلكو مانشيفسكى "قبل المطر" فإن الفكرة- الكراهية العرقية تقتل الحب- هى الفكرة وراء التشكيل. وأدوات التشكيل تصبح وسائل خلق البناء. ومع ذلك فإن أداة التشكيل ليست خطية، ومن ثم عدم التنبؤ بمسار السرد التجريبى.

الطابع والصوت

إن هذا شكل يمكن لصوتك فيه أن يكون متفردا تماما. والشكل، والمادة، والأشخاص، والبناء، سوف يتم تفسيرها جميعا من خلال الطابع، الذى قد يكون شاعريا، أو ساخرا، أو معبرا، لكن يجب أن يكون محددا لكى يساعدنا فى فهم سبب انجذابك للشخصيات أو المكان فى قصتك. والطابع مهم لأنك من خلاله سوف تنقل الأفكار والأحاسيس، لذلك إذا اخترت السرد التجريبى فإنه أكثر قراراتك أهمية.

دراسة حالة فى الشخصية: فيلم "الجميلات النائمات"

فى فيلم كارين كوساما "الجميلات النائمات" (الملحق ب) هناك شقيقتان تستعدان للنوم، إنهما تدخنان سيجارة وتتشاركان فى خيال حول شاب فوق دراجة نارية سوف يأتى ويأخذهما معه. ثم تذهبان إلى النوم وقد تماسكت أيديهما بما يدل على حبهما لبعضهما. إن راكب دراجة نارية يظهر بالفعل، وتقرر الأخت المسيطرة أن تذهب معه أختها الأكثر تواضعا، وهى تفعل ذلك، وتشعر الأخت المسيطرة بالوحدة وأنها مهجورة. ثم تعود شقيقتها، وتصعدان إلى السرير نفسه، لكن الأخت المسيطرة تشعر بالقلق. هل كان ذلك حلما أم حدثا حقيقيا؟ هل كان بداية الصدق فى العلاقة بين الشقيقتين؟ هل الخيال هو علاج حياتيهما اللتين تحيانها فى المنزل؟

التركيز هنا على الشقيقتين، إحداهما مسيطرة والأخرى طيعة، أى أن هناك قائدة وتابعة. لكن ماذا يحدث للعلاقة عندما ترحل التابعة؟ هل ستعود؟ هل سوف تتغلب الأدوار؟ تلك هى القضايا التى يكتشفها الفيلم. والذكر هنا هو ببساطة "الذكر"، ولكن الفتاتين شخصيتان لهما ملامح، وإن كانت بطريقة فيها استقطاب وتضاد بينهما، ولا يتم تجسيدهما فيما عدا هذا التناقض. القائدة هى التى تبدأ وتبادر، فى التدخين، أو إصدار الأمر لأختها أن تصحب راكب الدراجة، وتطيع الأخت الطيعة دائما. هل سوف يتغير ذلك؟ النهاية مفتوحة، بلا حل، تاركة إيانا للغز، هل سيحدث تغير؟

دراسة حالة فى المكان: فيلم "إمبراطورية القمر"

فيلم "إمبراطورية القمر" فيلم قصير لجون هاتباس وكريستين صامويلسون (١٩٩١)، ويدور حول باريس. ووجهة النظر فيه وجهة نظر سائح. السائح يأتى إلى باريس، ويكتشف جمالها الغامض، وسحرها المبهم. ومن أجل تجسيد غموض هذا الجمال فإن صانعى الفيلم يستخدمان صورا تسجيلية وصورا مجردة، أجزاء من الأبنية، وضوء القمر يتحرك عبر المناطق السكنية المحاطة بالأشجار، والأضواء الاصطناعية لقوارب السياح وهى تنزلق على مياه نهر السين. والعديد من المواقع العظيمة، مثل برج إيفل، والهرم الزجاجى المؤدى إلى متحف اللوفر، والمتحف ذاته، ومحطات القطار الجميلة، جميعها تؤلف صور باريس، والسياح يأتون من كل أركان العالم.

ومن أجل تشكيل مفهومها عن باريس، فإن صانعى الفيلم يستخدمان مجموعة من أدوات التشكيل: خمسة معلقين رواة، وقراءات من بودلير عن باريس، وطبيعة السائح، فبعض السياح سعداء بتصويرهم كزوار، وآخرون يبحثون عن بعض الغموض، أو عن توليفة سوف تغير جزءا من حياتهم يشعرون أنه فى حاجة إلى تغيير، سواء كان الفن، أو العلاقات أو الأفكار.

والجوهرى فى هذا السرد التجريبى هو أن الغموض الجميل لباريس، إمبراطورية القمر، سوف يظل مبهما، لكنه ذو قيمة بالنسبة لنا، نحن الذين نحتاج إلى مثل هذا المكان فى حياتنا.

دراسة حالة فى البناء: فيلم "نهر الأشياء"

"نهر الأشياء" فيلم قصير لكاثرين وميك هوبريس شيريير، وهو يعتمد على أربع قصائد لبابلو نيرودا. إن صانعى الفيلم يقدمان أربع قصائد غنائية اعتمادا على القصائد: "أنشودة إلى الأشياء"، و"أنشودة إلى الملعقة"، و"أنشودة إلى قطعة صابون"، و"أنشودة إلى المنضدة"، والفيلم مبنى شكليا بهذه القصائد الأربع، وهى قصائد غير متشابهة فى الطول أو الطابع. وعلى سبيل المثال فإن قصيدة "أنشودة إلى الأشياء" هى الأكثر فى نزعتها الطبيعية، وهى الوحيدة التى تركز على علاقة، العلاقة بين رجل وامرأة متزوجين. كما أن هذه القصيدة خطية فى تطورها، فهى تتبع الزوجين من بداية اليوم حتى آخره، والقصيدة ذاتها تشكل أسلوبها عن طريق الحوار بين الزوجين حول الأشياء، وهو حوار يتأمل ذاته. علاوة على أن هذه القصيدة هى الأطول. أما القصائد الثلاث التالية فتركز كل منها على شىء مختلف، فقصيدة "أنشودة إلى الملعقة" أقل طبيعية وتركز على الجدل الديالكتيكى الذى يحمل مفارقة، بين النزعة الوظيفية والنزعة الفنية ورغم أن كل فقرة تتمتع بالحيوية، فتلك الفقرة الثانية هى التى تبعدنا عن طبيعة الفقرة الأولى. إن الملاعق تتحرك وحدها، إنها تصبح حية. وإيقاع هذه الأنشودة الثانية أكثر سرعة.

أما "أنشودة إلى قطعة صابون" فأكثر بطئا، إنها تظل حيوية لكنها تُدخل الخيال والعبثية إلى فعل الاستحمام فى الصباح. إن صور كعكة الشوكولاتة، وقطعة الصابون،

تتحول إلى سمكة مراوغة فى البانيو، مما يجعل هذا المشهد هو الأبعد عن النزعة الطبيعية. ولكن كما فى الفقرتين السابقتين، يظل التعليق من خارج الكادر. أما فى الأنشودة الأخيرة، "أنشودة إلى المنضدة"، يأتى التعليق فى شكل مقطوعة كورالية مغناة، والهدف هو جعل المنضدة محور كل النشاطات الإنسانية: الوظيفية والجنسية والفنية. إن هناك العديد من الأشخاص، كورس من الأشخاص يتشاركون حول المنضدة لجعلها المركز الذى تتضمنه الأنشودة. والنغمة جادة، رزينة، ومهمة، ويقل الإحساس بحيوية اللعب.

والبناء الكلى للفيلم يأتى من قصائد نيرودا. لكن هناك بناء ثانيا يأتى من الطابع، وهو الموقف من حيوية اللعب تجاه سرد كل من هذه المقطوعات. ورغم أن البناء فضفاض فهو مع ذلك موجود، وهو يشكل الملحوظة الهادئة من جانب نيرودا لعناصر الحياة التى نتجاهلها، لكن نيرودا وصانعى الفيلم يمجدون وظيفتها.

دراسة حالة فى الطابع: فيلم "الخسوف"

فيلم "الخسوف" (١٩٩٥) لجيسون روسيكو هو فيلم قصير يقدم تجربة قوية فى الطابع أو النغمة. إنه يدور فى زمان ومكان غير محددين، والشخصية الحية الوحيدة فى الفيلم صبى صغير فى الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من عمره، وطوال السرد فإن هناك سلسلة من "الفلاش باك" التى تدلنا على أنه الناجى الوحيد من مذبحة؛ فأمه قتلها الجنود، وهو الآن يبحث فى المزرعة التى كان يعيش فيها، ويجلس إلى جوار حفرة حيث ماتت أمه ويجد جنديا ميتا، فيمسك ببندقية الجندى ويتخيل أنه قد قتل الرجل. وأخيرا يترك المنزل، ويسير على قضبان قطار حتى يجده المحاربون ويأخذونه معهم.

الطابع فى الفيلم هو الرثاء، وهو فى جوهره عن الفقدان. وعدم التحديد بالنسبة للزمان والمكان التاريخيين يسمح لنا بأن نطوف هنا وهناك ونفكر فى البوسنة أو الهولوكوست. وفى الحقيقة، إن الطابع يسمح لنا بالتعميم وتأمل كل تلك الخسارات المأساوية، التاريخية أو المعاصرة. ويتخذ صانع الفيلم تناولا شكليا للصور وبذلك فإنه يخلق طقسين: أحدهما عن الخسارة، والآخر عن إرادة الحياة. والفيلم قوى، وبلا كلمة واحدة، ويبقى مع المتفرج لفترة طويلة، والطابع هو السبب الرئيسى فى هذه القوة.

فيلم كاثرين هوبريس شيريير "كل ما يبقى: تأملات فى حياة ضائعة" يعطينا الفرصة للتركيز على أكثر العناصر بقاء فى السرد التجريبى، طبيعته الشخصية جدا. وليس ما يعطيه هذا الطابع الشخصى مادة الموضوع، وإنما المعالجة.

وهذا الفيلم ذكرى عن خالة صانعة الفيلم، وهو يستخدم عددا من الصور الفوتوغرافية للخالة، وأبنائها، وأزواجها، وأم صانعة الفيلم، مع صور لأوراق الشجر وصور ريفية أخرى، ومن خلال ذلك كله تحكى لنا صانعة الفيلم قصة حياة خالتها. إنها حياة بسيطة، حياة المسئولية تجاه أبناء وأبناء بالتبنى، وتجاه الرجلين اللذين لم يكونا زوجين مثاليين، وتجاه شقيقتها التى كانت بالنسبة لها بمثابة الأم. لقد ربت الخالة أربعة أجيال من الأطفال، من شقيقتها ومن ولديها، ومن أحفادها عندما لم يعد آباؤهم راغبين فى العناية بهم، ومن أبنائها بالتبنى. وكما تعيد صانعة الفيلم مرة أخرى، فقد كانت حياة الخالة حياة بسيطة.

والتعليق الذى ترويه صانعة الفيلم يبحث عن معنى. وفى الحقيقة، إن الفيلم كله يبحث عن القيم والمعنى. وبطريقة شاعرية بسيطة تجد صانعة الفيلم المعنى فى الإحساس العميق بالعطاء الذى كانت تبديه الخالة. وعندما يستخدم الفيلم النص بالإضافة إلى الصور، فإن الفيلم يصبح يوميات، وتحقيقا، لكنه يُعبر طوال الوقت عن عملية الفقدان. وصوت صانعة الفيلم (أو وجهة نظرها) يعكس كل ذلك، ويستبطن بشكل ما القيم العميقة التى تمثلها الخالة. لذلك فإن الفيلم يصل إلى أعماق غير معتادة من المشاعر. وصوت المؤلفة يرفع من الفيلم، لكن من الصعب تخيل معالجة هذه المادة ذاتها فى أى نمط فيلمى آخر، فإذا استُخدم نمط آخر ربما أخذت حقائق حياة الخالة القصة إلى حكاية امرأة أخرى، أسيئت معاملتها، وضحت بنفسها، وبذلك فإن الفيلم سيكون قد ابتعد عن شعر الحياة كما قدمه السرد التجريبى.

الجزء الرابع

اتجاهات جديدة

الفيلم القصير يعتبر قصة مبتدئة فى أمريكا الشمالية، لكنه فى أوربا شكل فنى مقبول منذ سنوات عديدة. غير أن التغيرات التقنية والإبداعية، خاصة خلال العشر سنوات الماضية، توحى بأننا فى منحنى تغير مهم. وهدف هذا الجزء من الكتاب هو طرح الاتجاهات العملية والفكرية التى قد تسير فيها هذه التغيرات من أجل الفيلم القصير.

الفصل السابع عشر

فرصة إعادة الإحياء

من كان يتصور أن مارتين سكورسيزى وسبايك لى، اللذين بدآ حياتهما الفنية كصناع أفلام التخرج، سوف يعودان إلى الفيلم القصير فى وسط تلك الحياة؟ لقد قامت شركة بى إم دابليو باستئجار كل منهما لصنع فيلم عن سيارته سوف يعرض على موقع الشركة، وكان الفيلمان ناجحين إلى درجة أن واحدا منهما على الأقل عُرض فى دور العرض، وأصبح الفيلمان متاحين على أقراص دى فى دى. وكان سكورسيزى قد عاد قبل ذلك إلى الفيلم القصير ليصنع فيديو موسيقيا لمايكل جاكسون يحمل اسم "باد" فى مجموعة "ثريللر". أما سبايك فيصنع الإعلانات بشكل مستمر. وهكذا فإن الأفلام القصيرة مستمرة فى أن تكون عنصرا مهما فى الحياة الإبداعية لكل من هذين المخرجين.

وهما ليسا وحدهما فى هذه الحركة بين الفيلم الطويل والفيلم القصير، فقد حدث تغير مهم فى عالم المعلنين، سواء للسلع مثل السيارات، أو للموسيقى. لقد أعادوا تعريف وتوسيع نوع العمل الذى ينفقون عليه تحت مظلة الإعلان. ومن ناحية أخرى فإن الفيلم اللاخطى- فى أشكاله ومعالجاته للشخصية والبناء- قد امتد إلى عالم الترفيه والفيلم التجارى. وباختصار فإن التغير يحدث بكل أشكاله، من الإعلان إلى الفيلم الروائى الطويل. وإذا أضفنا إلى ذلك التحول التقنى من شريط السليولويد إلى الرقمى فإننا نضيف مستوى آخر من التغير.

إن السؤال الذى يثيره ذلك كله: أى من هذه التغيرات يصلح للفيلم القصير، وهو الشكل الذى ظل حتى الآن قريبا من القصة القصيرة والقصيدة؟

السينمائيون - أغلبهم - مثل كل البشر، يرفضون التغيير. فالأنماط الفيلمية والمعالجات التقليدية للشخصية والبناء وصوت المؤلف تؤكد جميعها على نظام الأشياء، أى على التقاليد، وتلك هى الكيفية التى يتخيل بها المرء الاختبارات فى عالم تقليدى مستقر. ولكن ماذا يفعل المرء فى عالم يتغير بسرعة، حيث صناعة النمو هى عامل التغير، كهذا النوع من المستشارين الذين يكمن هدفهم الرئيسى فى مساعدتنا على تقبل النمو وإدارته؟ هذا هو حال الأشياء اليوم: التغير فى كل مكان، فى العولمة ونتائجها، فى الاعتماد المتبادل، فى الاقتصاد، وفى علم النفس الشخصى. وحراس المجتمع، المؤسسة الدينية والمؤسسة السياسية، لم يواجها من قبل مثل هذه التحريات الكبرى. كما أن وسائل الإعلام ومن يقدمون الخدمة فيها- مثل الصحفيين، ومصورى الفيديو، وصناع الأفلام- أصيبوا بالدوار بسبب كل تلك التغيرات المتاحة لهم.

وفى صناعة الأفلام بشكل خاص، فإن الحصيلة كانت بحثا واضحا عن الجديد. وفى الحقيقة إننى لا أعتقد أن هناك مبالغة فى وصف هذا البحث بأنه "هوس" الجديد. ومن أجل التواصل مع الجمهور، فإن صناع الأفلام يبحثون عن اتجاه جديد فى قصة قديمة، أو عن شكل غير معتاد، أو عن صوت مبالغ فى رواية القصة. وأيا كانت الاستراتيجية، فالجديد هو الهدف، وبدون المفاجآت التى يقدمها ما هو جديد، فهناك خوف من أن يهرب الجمهور. والآن يتشارك صناع الأفلام الطويلة والقصيرة فى التفكير الدائم حول ما هو جديد، للإبقاء على علاقتهم بالجمهور. هذا البحث عن الجديد يؤكد ضغط المتغيرات المتزايدة داخل مجتمعنا.

وللتواؤم مع زمن التغير، فإن صناع الأفلام يشعرون بالحاجة إلى إعادة اختراع أنفسهم. وبالعودة إلى مارتين سكورسيزى وسبايك لى، فكل منهما أسس حياة فنية إبداعية، خاصة كصانع أفلام روائية طويلة، بالإضافة إلى صنع الإعلانات وفيديوهات إم تى فى. لكن مبدأ إعادة الاختراع قد ذهب إلى أبعد مدى، إن مارتين سكورسيزى أعاد اختراع نفسه كصانع أفلام ومدرس للسينما ودارس لها، وصنع أفلاما تسجيلية من ثمانى ساعات مخصصة لتاريخ السينما الأمريكية، ومؤخرا للسينما الإيطالية. ومن ناحية أخرى، تطلع سبايك لى إلى السينما التسجيلية لكى يعيد اختراع نفسه ويبث القوة الحيوية فيها، فأولا مع فيلمه التسجيلى "أربع فتيات صغيرات" ثم مؤخرا مع

"اركب الأوتوبيس"، تحول سبايك لى إلى اللحظات الحاسمة فى التاريخ الأمريكى الأفريقى (تاريخ الزنوج) لكى يوسع من عالمه الإبداعى، ولكى يصبح "معلما" بقدر ما هو يقدم ترفيها فى أفلامه.

وهناك آخرون يغيرون من الأنماط الفيلمية لإعادة إحياء أنفسهم، وآخرون غيرهم يغيرون الأدوار إلى الإنتاج - مثلا فى حالة جوناثان ديمى، والكل يسعى إلى مفهوم إعادة الاختراع. ولعل أكثرهم هم المثلون فقد تحول عدد منهم بنجاح إلى الإخراج.

وفى الوقت الذى يبحث فيه صناع الأفلام عن إعادة اختراع أنفسهم، فإن الخط الفاصل بين الوسائط الفنية المختلفة، والقوالب والأشكال المختلفة - على سبيل المثال: الإعلان والفيلم الروائى - أصبح خطا مشوشا. وعلى مستوى الصناعة، فإن الشركات السينمائية مملوكة لشركات قابضة تضم ملكية محطات التليفزيون، والنشر، والتسجيل الموسيقى، وفى بعض الحالات الإلكترونيات أو محطات الكيبل الفضائية، أو حتى معدات المياه. ليس هناك من شك أن ذلك سوف يتغير مع الزمن، لكنه يعنى فى جوهره أن الإنتاج السينمائى والتليفزيونى والمسرحى والموسيقى والنشر هو فى حالات عديدة مملوك للشركة نفسها. وهناك احتمالات أن يعزز أحد هذه النشاطات بقية النشاطات الأخرى، بالإضافة إلى احتمالات الاحتكار.

وعلى مستوى آخر، فإن التغيرات أكثر رهافة وحركة وتأثيرا على بعضها بعضا. فالإنتاج المسرحى متأثر منذ فترة بالإنتاج السينمائى، لكن من المعتاد الآن أن نرى أفلاما ذات نزعة مسرحية، ومسرحيات ذات نزعة سينمائية. وفى التليفزيون يتم تقديم الحلقة ذات الساعة الواحدة فى شكل قصة بلا حل، لتصبح مسلسلا، ومن "دالاس" حتى "إى آر" (غرفة الطوارئ) و"الجناح الغربى"، ظهر شكل القصة الكبرى التى تربط الحلقات، والقصة الصغرى الموجودة فى الحلقة الواحدة، وهو ما غير مظهر وشكل قصة الفيلم التليفزيونى ذى الساعة الواحدة. ومؤخرا بدأت الإعلانات ذات الثلاثين أو الستين ثانية تأخذ شكل الحلقات التى تقدم قصة متنامية. وبالتالى فإن مزيدا من عنصر الشخصية، والمسار الدرامى غير المكتمل، أصبح يشكل شكل الإعلان. كم فيلما روائيا طويلا رأيتها ولاحظت أنها تأخذ تدريجيا شكل الحلقة (مثل "سبايدر مان" و"المومياء")؟ إن ما نحاول تأكيده هو أن شكل مسلسل حرف (ب) قد انتقل إلى التليفزيون، والإعلان، والفيلم الروائى.

وباتباع هذا المبدأ، أثَّر الفيديو الموسيقى على الإعلانات والفيلم الروائى، وأثرت الإعلانات على فيلم الأكشن والمغامرات، وأصبحت كوميديا الموقف التليفزيونية معتادة فى الفيلم الروائى، سواء فى نمط الأكشن والمغامرات، أو فى الكوميديا الرومانسية، وحتى القصص البوليسية تسللت إلى كوميديا الموقف التليفزيونية. إن رأيى هنا هو أن نلاحظ الانتقالات فى الشكل عبر الأنماط، وعبر عملية التوزيع. إن العرض فى وسائل الإعلام غيَّرت وشوَّشت الخطوط بين التقديم الإعلامى ونظم التوزيع. لقد حدث تغير كبير، وهذا له آثار هائلة على الفيلم القصير.

اليوم هناك الفيديو الرقمى، والصوت الرقمى، والكمبيوتر، وإتاحة نظم العرض ذات المستوى العالى، وكل ذلك أدى إلى ديموقراطية وسائل الإنتاج: الكاميرا والميكروفون ونظام المونتاج (الكومبيوتر)، فقد أصبحت كلها رقمية، وهى لا تحتاج إلى مهارات عالية أو معرفة غزيرة للعمل من خلالها. ونتيجة ذلك بالنسبة للفيلم القصير هو حالة من الترنح، حيث كل شىء ممكن، كل ما عليك أن تقوم بصنع الفيلم.

وبالطبع فإن لهذا الموقف نتائجه بالنسبة للتعليم، أو لصناعة المعرفة. فامتلاك المعرفة يمكن أن يحدث فى زمن قصير وبتكلفة أقل. وهذا الكتاب جزء من صناعة المعرفة، وكذلك المناهج التى يدرِّسها مؤلفا هذا الكتاب.

وهكذا تغيرت التقنية، وتغير البناء الصناعى، وأصبحت إعادة الاختراع فى كل مكان، والجديد هو الهدف. وكل ما سبق يدعو- بل يستدعى- صانع الأفلام القصيرة إلى أن يقبل ويؤمن بالتغير، ويكتشف الأشكال التى سوف تجعل فيلمه القصير جديدا بالنسبة لنا.

الوضع الحالى

فى أمريكا الشمالية لا يزال الفيلم القصير فى مرحلة الصبا، وهذا يعنى أنهم ينظرون إليه كمسوغات لجعل الفنان ينتقل إلى الفيلم الطويل. ورغم المهرجانات، ومبيعات الكيبل، والمسابقات الممولة تجاريا لتقديم الفرصة للسينمائيين الشبان لاستعادة بعض التكاليف، فإن الفيلم القصير- من الناحية الاقتصادية الخالصة-، ينظر إليه كاستثمار من جانب السينمائى فى مسيرة حياته المهنية. ونقص الإمكانات التجارية هو أكبر قيد فى أفق الفيلم القصير فى أمريكا الشمالية.

ومع ذلك فإن هناك ظاهرة تستحق الذكر، وهى التحول إلى إنتاج أفلام أقصر. لقد قدمنا فى جزء سابق من هذا الكتاب تعريفا للفيلم القصير بأنه أقل من ٣٠ دقيقة، والآن ظهرت أفلام من عشر دقائق أو أقل، وقد يكون ذلك ناتجا عن القيود الاقتصادية والمالية. ومن جانب آخر فإن الابتعاد الأكثر للفيلم الأقصر عن الفيلم الطويل يعطيه فرصة كبيرة للاختلاف، فالفيلم الأقصر يتطلب مستوى من ضغط الشخصية والحبكة بما يقوِّى غالبا تفرُّد الفكرة المحورية للفيلم، وسوف ننظر إلى ثلاثة أمثلة من مدرستنا لكى نوضح هذه النقطة.

فيلم جيريمى بوكسر "العشاء الأخير" نظرة كوميدية إلى قضية حياتية جادة: إننا نريد دائما ما لا نملكه. وفى هذه الحالة هناك زوج فى الثلاثينيات من عمره، جعل زوجته تشعر بالملل بسبب إصراره المرضى على أن يكسب "اليانصيب". وكل يوم خميس يجتمعان مع أزواج وزوجات آخرين على العشاء، وتلك هى ليلة اليانصيب أيضا. إنها تقرر أن تلعب معه لعبة قاسية، فهى تعطى الجرسون أرقاما وتخبره أن يأتى بعد العاشرة – موعد سحب اليانصيب – ويقول إن تلك هى الأرقام "الفائزة". يمضى المساء، وفى الموعد يأتى الجرسون إلى الزوج بالأرقام، ينظر إليها الزوج، إنها أرقامه، لقد فاز! يعيد التأكد من الأرقام مع الجرسون، هل تلك هى الأرقام فعلا؟ إنها هى. وعند هذه النقطة يرمى الزوج بسلسلة من المفاتيح على المائدة ويخبر زوجته: "إننى على علاقة مع أختك منذ ستة شهور. إننى أتركك. يمكنك أن تأخذى السيارة"، ويرحل، وينتهى الفيلم، ونحن نعلم أن هذه النتيجة ليست ما توقعته الزوجة. إننا لا نعلم كيف سيعالج الموقف عندما يكتشف الحقيقة، لكن الكذبة قد كشفت عن الحقيقة.

والفيلم القصير الثانى هو "قصة تثير الشفقة" لمايكل سلافينز وماثيو إى جولدينبرج (الملحق أ). إنه بدوره له قصد واقعى كما فى المثال السابق، والمقدمة المنطقية للفيلم هى التى تجعلنا نستمر فى تخمين إلى أى مدى سوف يذهب البطل فى تحقيق هدفه. وهنا أيضا تمتزج الرغبة والخيال والحياة الحقيقية. يبدأ الفيلم فى شقة البطل فى موعد غرامى أول لا يسير على ما يرام، إن المرأة تبحث عن أى شىء مثير للاهتمام فلا تجد إلا ألبوم صور لاعبى البيسبول، وهو شديد الأهمية بالنسبة للبطل لكنه يذكرها بأنه لا يزال صغيرا. وعندما تقرر الشابة أن ترحل وقد اكتفت بما قضته معه، يتلقى الشاب

مكالمة من أمه، لقد ماتت جدته. إنه يتظاهر برد فعل درامى ويجد استجابة واضحة من الشابة، وكلما أصابها التعاطف معه فإنها تصبح أكثر ارتباطا به. إنها سوف تعتنى به فى تلك اللحظات العصيبة. وهو يجد مفتاح العلاقة: أن يعبِّر على الدوام عن الحزن. إنه يخبرها أن عليه أن يلقى كلمة فى جنازة جدته. هل سوف يكون على مستوى هذه المسئولية؟ فتزداد عاطفة المرأة والتزامها تجاهه.

ولكى يصبح أكثر خبرة بالحزن، فإنه يحضر جنازة أحد الغرباء، ويلاحظ الكلمات التى يلقيها رجل يبكى وسط حزنه، ويتدرب البطل فى المنزل، محاولا استدرار دموعه، لكنه لا ينجح فيصاب بالقلق، لكن لديه خطة.

فى جنازة جدته، تأتى اللحظة التى يلقى فيها الكلمة، بينما الفتاة تجلس إلى جانب والديه. ويبدأ فى الحديث، ويبدأ فى تمزيق صور لاعبى البيسبول التى يعتز بها، فيستولى عليه الحزن، وهكذا ينجح فى أن تصبح الفتاة صديقته. لقد حقق هدفه. إن فعله الأنانى يشير إلى عدم اهتمامه الحقيقى بلحظة الحزن فى جنازة جدته، والمفارقة الساخرة تزداد بفقدان أشياء مادية (صور لاعبى البيسبول) بينما الفقدان الشخصى (جدته) لا يؤثر عليه.

المثال الثالث هو فيلم "سفر التكوين والكارثة" لجوناثان ليبسمان. يدور الفيلم كله فى عنبر الولادة، والزمن هو أواخر القرن التاسع عشر، والمكان وسط أوربا. هناك امرأة فى آخر مرحلة من ولادة متعسرة، وبجهد بالغ تنجح فى الولادة بمساعدة الطبيب، والطفل صغير جدا، إنه قد لا يبقى على قيد الحياة هذه الليلة، وليست تلك تجربة جديدة عليها، فقد فقدت من قبل أكثر من طفل، وهذا الطفل من المحتمل أيضا أن يموت. إنها تشعر بالاكتئاب، ويصل زوجها، ويرى الطفل بالغ الصغر فيقرر أنه لن يعيش، والزوج كبير السن ويملؤه الإحساس بالسلطة. وبدلا من أن يواسى زوجته فإنه يصفعها، فقد فشلت مرة أخرى، ويرحل. إنها تقرر أن الطفل سوف يعيش، وتطلق عليه اسم أدولف، وينتهى الفيلم بتلك النغمة التى تثير القشعريرة، لقد دخل أدولف هتلر إلى العالم.

هذا الفيلم - على عكس الفيلمين السابقين - يعتمد على خلق الجو، ويحتشد بتفاصيل تلك الفترة التاريخية، والمفارقة فى الموت وفى الحياة، وإساءة التعامل فى العلاقة، تعطى الفيلم قوة هائلة.

إن الأفلام القصيرة فى أوربا تعتبر شكلا فنيا، لذلك فإنها تلقى العرض فى المهرجانات، والدعم المالى فى المؤسسات الثقافية المحلية والحكومية. وهناك ظاهرة الأفلام الأقصر تثير الاهتمام، وعلى سبيل المثال فالفيلم الذى تم اختياره كأفضل فيلم أوربى قصير فى عام ٢٠٠٢ كان من أربع دقائق. وسوف ننظر إلى هذا الفيلم الآن أيضا.

إنه فيلم "فينسينت" (الملحق أ) لجيرت إيمبريشت، قصة صبى صغير وُلد مختلفا.

لقد وُلد وله أذن واحدة، لذلك فإن أمه تجعله يرتدى قبعة على الدوام، لكن هناك تحيزا هائلا ضد الناس الذين يرتدون قبعات، لذلك يحاول فينسينت أن يواجه العالم ولا يزال يرتدى القبعة كما كان دائما. هل سوف يستطيع أن يحيا فى عالم يكره الناس الذين يرتدون قبعات؟ ذلك هو سؤال الفيلم.

إن هذه الحكاية الخيالية لها نهاية سعيدة، لكنها تطرح السؤال حول الاختلاف فى المجتمع. هل يمكن أن نتصالح مع الناس المختلفين عنا؟ من الملاحظ فى الفيلم طموح مخرجه البلجيكى، وابتعاده عن المعالجة الواقعية للسرد. وباختصار فإن المجاز، والحكاية الرمزية الخُلُقية، والتناول ذا النزعة الأدبية يقتربون جميعا من التناول الشعرى، على النقيض من التناول الأكثر واقعية فى الأمثلة الأمريكية التى ذكرناها سابقا.

أهمية الفيلم القصير

الفيلم القصير بالغ الأهمية، ليس فقط كشكل مناسب لكى يقدم الفنان السينمائى نفسه إلى عالم الصناعة، لكنه مهم لثلاثة أسباب دائمة: اقترابه من الفنون الأخرى، وتكاليفه، وقدرته الكبيرة على احتواء صوت الكاتب والمخرج. وسوف ندرس أولا اقتراب الفيلم القصير من الفنون الأخرى.

على عكس الفيلم الطويل، فإن الفيلم القصير فى الولايات المتحدة له صلات قوية بالفنون غير التجارية، مثل القصة القصيرة، واللوحة التشكيلية، والصور الفوتوغرافية. وبالتالى فإن الفيلم القصير فى شكله ومضمونه قابل للتكيف مع طيف واسع من الأهداف الجمالية، والفيلم القصير يمكنه أن يعالج لحظة مثلما تفعل الصورة

الفوتوغرافية، ويعالج حالة عاطفية ومزاجية مثلما تفعل القصيدة، أو أن يكون ملحوظة تأملية عميقة كما تفعل القصة القصيرة. لذلك فإن الشكل أكثر حرية بكثير فى قدراته الإبداعية بالمقارنة مع الفيلم الطويل.

والاعتبار الواضح الثانى لصنع فيلم قصير هو التكاليف، فليست هناك حاجة إلى "نجوم"، ونظرا للطبيعة غير التجارية للفيلم القصير فإنه يمكن الحفاظ على أماكن التصوير والكومبارس فى أقل ما يمكن لتلائم القصة وميزانية صانع الفيلم. ومن أهمية الفيلم القصير أيضا مرونة الشكل، فيمكن اختيار مقاس ١٦مم، أو فيديو أو أى فورمات رقمى آخر، فكلها تستخدم فى الفيلم القصير. وقد تملى اعتبارات الميزانية الفورمات المستخدم، لكن التطورات فى نقل أى شكل إلى شكل آخر تؤكد بدورها على مرونة الفيلم القصير.

وصوت المؤلف يظل عنصرا حاسما، فسواء اختار صانع الفيلم نمطا فيلميا يؤكد على صوت المؤلف (مثل الهجاء الساخر، والحكاية الخرافية، والدراما التسجيلية، والسرد التجريبى)، أو اختار نمطا تقليديا مثل الميلودراما أو كوميديا الموقف، حيث صوت المؤلف أكثر اختفاء، فإن الملاءمة الطبيعية للفيلم القصير للمجاز تتضمن إمكانية أكبر لصوت أقوى للمؤلف.

بالإضافة إلى ذلك، كانت الأفلام القصيرة هى نقطة بداية العديد من المخرجين المهمين، إن جون شليزينجر مخرج "راعى بقر منتصف الليل" بدأ حياته الفنية بفيلم "نهاية الخط" (أو "المحطة الأخيرة")، ورومان بولانسكى مخرج "عازف البيانو" بدأ بفيلم "رجلان ودولاب"، وجورج لوكاس مخرج "حرب النجوم" بدأ بفيلم "تى إتش إكس ١١٣٨"، وكان كل من هذه الأفلام القصيرة تجريبا فى الشكل والمضمون، واستخدام صوت قوى للمؤلف وصل فى النهاية إلى الجمهور العريض، كما أن هذه الأفلام القصيرة - من ناحية التيمة أو الفكرة - ترتبط بأعمال الفنان اللاحقة.

التوازى مع الفيلم التسجيلى

يشترك الفيلم التسجيلى مع الفيلم القصير فى تاريخهما غير التجارى. وبالتالى فإن كلاً منهما يستخدم مجالا عريضا من مادة الموضوع، الحقيقية أو المحتملة. كما أن كلا

منهما يتسم بقلة التكاليف مما يجعله شكلا أكثر إمكانية للتعبير. وهما يتشاركان فى هدف مهم: الرغبة العميقة فى قول شيء ما، وفى التأثير على جمهورهما، وهذا الاقتناع بالتأثير فى الجمهور يتأكد مع علاقة كل منهما بصوت المؤلف.

وكما ذكرنا سابقا فإن الرابطة بين الفيلم القصير والمجاز، وبينه وبين الحكاية الخرافية، هذه الرابطة تعزز صوت المؤلف. ومع ذلك، وفى حالة الفيلم التسجيلى، فإن البناء المتفرد المتميز، بالإضافة إلى كونه يبدو حقيقيا، يعطى الفيلم ثقلا، إنه عن أناس حقيقيين وأحداث حقيقية، لذلك فإن قصد صانع الفيلم هو أن يقدم عالما حقيقيا وليس عالما متخيلا، وكنتيجة لذلك فإن الفيلم التسجيلى يبدو أكثر أهمية.

وبالنسبة لبناء الفيلم التسجيلى، فإن اختلافه يبدو واضحا على الفور، فهو يبدو قضية اتخذ فيها صانع الفيلم وجهة نظر محددة، إنه أقرب إلى عرض مشكلة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، وهو يتضمن صوت صانع الفيلم الذى يتجسد فى تصوره عن الحل المطلوب لهذه المشكلة، وكل مشهد يقدم نقطة أخرى فى هذه المشكلة. والمهم هنا هو إضافة البعد الوجدانى أو العاطفى للمشكلة من خلال علاقتنا مع الشخصية أو الشخصيات ضحية هذه المشكلة. وبعض الأفلام الدرامية القصيرة تمضى بهذه الطريقة، حيث الشخصية تكون وعاء صوت المؤلف (كما فى الحكاية الخرافية) أو الوسيلة لتعاطفنا (كما فى الميلودراما). وسوف يكون لدينا نوع من الرحلة بينما نتابع المسار الدرامى للسرد. وعلى عكس الفيلم التسجيلى، فإن البناء لا يسير طبقا للحاجة إلى عرض القضية.

وأخيرا، ولأن الفيلم التسجيلى قليل التكاليف نسبيا، فقد كان محورا للإبداع أكثر من قرينه الأكثر تجارية، وهو الإبداع فى الأسلوب، والصوت، وارتباطه الوثيق "بالحياة الحقيقية"، وهنا أيضا فإن التوازى كبير بين الفيلم التسجيلى والفيلم القصير.

التوازى مع الفيلم والفيديو التجريبيين

هنا التوازى أكبر بين الفيلم القصير والفيلم والفيديو التجريبيين. فمثلما هو الحال مع الفيلم التسجيلى فإن الفيلم أو الفيديو التجريبى يقدم ميزة من ناحية التكاليف

بالمقارنة مع الفيلم الدرامى. بالإضافة إلى ذلك فإن تاريخ الفيلم والفيديو التجريبيين تميز بالرغبة فى القيام بمغامرات ومخاطرات إبداعية، وهو ما يربط هذين الشكلين بالابتكار.

ولأن الفيلم والفيديو التجريبيين يؤكدان على الشكل أكثر من المضمون، فإن المرء يمكن أن يرى هذا النمط الفيلمى استخداما للأسلوب والمضمون بطريقة جدلية ديالكتيكية، أو يراه ببساطة شكلا مهتما فقط بالأسلوب. ونتائج ذلك:

١ - شكل حيث المقدمة المنطقية (الفكرة)، والشخصية، والحبكة، كلها شديدة البساطة.

٢ - شكل ينبع فيه صوت المؤلف من سيطرة الشكل على المضمون.

٣ - شكل لا يوجد فيه حل، وإنما نهاية مفتوحة.

٤ - وعاء للمجاز.

هل لهذه السمات نظير فى الفيلم القصير؟ الإجابة نعم، إلى حد ما، فالأفلام القصيرة تعتمد على بساطة رسم الشخصيات واستخدام الحبكة، وهى تميل إلى أن تتضمن مجازا، كما تستخدم صوتا قويا للمؤلف، وتبقى درجة الأسلوب المستخدم فى الفيلم القصير.

فرغم أن الفيلم والفيديو التجريبيين يتضمنان أن الأسلوب هو سمة جوهرية فى هذا النمط الفيلمى، فإن الفيلم القصير يتنوع فى درجة استخدام الأسلوب. ورغم أهمية الأسلوب فى الفيلم القصير، فإن الأسلوب ليس هو السمة الوحيدة له كما فى الأنواع التجريبية، فسوف يكون الأسلوب الأقل أهمية إذا اختار صانع الفيلم استخدام الميلودراما، لكن الأسلوب سوف يكون "أكثر" أهمية إذا اختار الحكاية الخرافية، أو الدراما التسجيلية، أو السرد التجريبى.

ومع ذلك فإن التوازى بين الفيلم والفيديو التجريبيين والفيلم القصير يظل توازيا كبيرا.

الفيلم القصير - الإعلان (الفيلم الإعلانى)

السمة الأكثر وضوحا بالنسبة للفيلم الإعلانى هو أن هناك وقتا قصيرا جدا لكى تحكى قصة، ومع ذلك فإن هناك شخصية وحبكة فى العديد من الأفلام الإعلانية ذات الـ ٣٠، أو٦٠ أو٩٠ ثانية، وقد تركت هذه الأفلام الإعلانية تأثيرا كبيرا على الفيلم القصير من ناحية السمات، وأول هذه السمات هى أن الفيلم الإعلانى يجب أن يجد حلا بصريا للشخصية وللحبكة. وبالإضافة إلى ذلك يجب أن يكون الأسلوب قويا لكنه بسيط، ويجب أن يحافظ على اقتصاد السرد. (بلاغة الإيجاز- المترجم).

والسمة الأخرى التى تأتى من الأفلام الإعلانية هى روح الفكاهة. وبالطبع فإن الفكاهة مستخدمة على نطاق واسع فى كل شكل سردى سينمائى، ولكن الفيلم الإعلانى ليس لديه إلا وقت قصير لبناء الشخصية والحبكة، لذلك يجب تقديم الفكاهة بشكل مبالغ فيه: مثل أن رجلا يكتشف أنه فقد وظيفته عندما أعطاها رئيسه فى المصعد لشاب أصغر وأكثر طموحا، وكل ذلك يحدث خلال رحلة الرجل إلى مكتبه.

والسمة الملحوظة الأخرى للفيلم القصير هى عنصر المفاجأة: طفل يرتدى معطف الأطباء ويضع سماعة طبية على أذنيه، أو حيوان يعلق على سلوك إنسانى، وهكذا. إن المفاجأة والمبالغة هما سمتان فى الفيلم الإعلانى، وقد انتقلتا بشكل متزايد إلى الفيلم القصير.

الفيلم اللاخطى

هناك تأثير آخر على الفيلم القصير يظهر فى الفيلم اللاخطى، والفيلم الروائى اللاخطى الذى أشير إليه يأخذ شكلين: الفيلم اللاخطى من ناحية البناء، مثل "ماجنوليا" لأندرسون، أو "إكسوتيكا" لإيجويان، أو الفيلم اللاخطى الزائف مثل "قتلة بالفطرة" لأوليفر ستون، وهذا الفيلم الأخير هو فى الحقيقة سرد فضفاض يستخدم أسلوب إم تى فى لكى يشكل مشاهده المنفصلة، كما أن له شكلا خطيا أكثر وضوحا حيث إن هناك حلا من نوع ما.

والفيلم اللاخطى يتميز بالعديد من السمات. فمن وجهة نظر وجود حل، ليس هناك حل، وهذا الشكل ذو نهاية مفتوحة تماما، وهناك العديد من الشخصيات الرئيسية

لكنها لا تتشارك فى هدف أو أزمة، وقد تكون هناك حبكة أو لا تكون. ولأن الشخصيات ليس لها هدف واضح، فليس هناك فى الحبكة ما يعارض أى أهداف، لذلك فإن الحبكة فى الفيلم اللاخطى تبقى فى الخلفية، وهى ليست أكثر أهمية من الحوار أو أى شىء يعطينا مادة معلوماتية فى الفيلم.

وهناك سمتان فى الفيلم اللاخطى تخدمان بشكل محدد أغراض الفيلم القصير، والأولى هى أهمية صوت المؤلف الذى يجعل من الفيلم تجرية متماسكة متسقة، والسمة الثانية هى العفوية التى يجب من خلالها عرض المشاهد، وهذه سمة مهمة لأن العفوية تعوض غياب الشخصية وهدفها فى الفيلم اللاخطى، وهما مصدر التوحد والحيوية. وبالتالى فإن الفيلم اللاخطى يحتاج إلى الاعتماد على صراع أكثر حدة بين الشخصيات، وحيوية أكبر فى الحوار.

وقد يكون من الأكثر فائدة التفكير فى الفيلم اللاخطى كسلسلة من الأفلام القصيرة عن شخصيات منفردة تسكن السرد، وما يجمع هذه القصص معا قد يكون صوت صانع الفيلم، أو قد يكون الأزمة التى تتشارك فيها الشخصيات.

وفى فيلم الأخوات سبيرشر "١٣ محادثة عن شىء واحد"، هناك ست شخصيات تجد نفسها جميعا تعيش فى نيويورك، إنهم يشتركون فى المكان لكنهم يختلفون فى فلسفة الحياة. إن القدر والمدينة يتفاعلان لتحدى هذه الفلسفات، وهذا ما يحدث فى لب قصة كل شخصية.

حركة الفيديو الرقمى

يقدم التقدم التكنولوجى فى الفيديو الرقمى فرصة جديدة لصناع الأفلام القصيرة. إن التكنولوجيا لن تساهم مباشرة فى كتابة الفيلم القصير، لكنها سوف تساعد الكاتب وصانع الفيلم فى أن يرى عملية الكتابة عملية أكثر مرونة.

وبشكل محدد فإن إمكانية استخدام الكاتب للفيديو الرقمى- وهو شكل غير مكلف للتسجيل - للعمل مع الممثلين وتجريب المشاهد، هذه الإمكانية تتضمن أن مثل هذا العمل - سواء كان ارتجاليا أو مخططا له فى السيناريو- يمكن أن يساعد السيناريو

الفعلى. وبكلمات أخرى، فإن عملية الكتابة يمكن أن تشمل ما كان من قبل جزءا منفصلا فى عملية ما قبل الإنتاج، مثل اختيار الممثلين، وإجراء البروفات، كما تشمل موقفا أكثر حرية لما سوف يشكل المشهد كما سوف يظهر على الشاشة فى الفيلم القصير.

إن الفيديو الرقمى يتيح مكانا للعناصر التجريبية والحياتية التى كانت عالية التكاليف بحيث لا يمكن التفكير فيها فى فيلم مقاس ١٦مم على سبيل المثال. وبهذا المعنى فإن الفيديو الرقمى يمكن أن يغير ما يعتبره الكاتب مرحلة الكتابة فى الإنتاج، كما أنه يفتح عالم الفيلم القصير أمام حشد أكبر من أنصاره، بفضل قلة التكاليف، وهذه الديموقراطية يمكن أن تفيد الفيلم القصير كشكل، كما يمكن أن توسع معاييره الجمالية، وليس هناك من شك فى أن ثورة الفيديو الرقمى تقوم الآن بالفعل بتغيير طبيعة الأفلام القصيرة.

اتجاهات جديدة

التغير فى كل مكان من حولنا. وهدف هذا الفصل كان معالجة التأثيرات على الفيلم القصير فى فترة تغير التكنولوجيا والوسائط الفنية. وهدفنا كان تشجيع صانع الفيلم على تقبل واستخدام هذا التغير، وإعادة إحياء شكل الفيلم القصير، وإعادة الإحياء هى الإمكانية التى تواجهنا اليوم.

الملحق (أ)

سيناريوهات قصيرة جدا

الجديد في هذه الطبعة إضافة ثلاثة سيناريوهات قصيرة أقل من ثمان دقائق. كان هناك الكثير من ردود الأفعال التي جعلتنا نطرح السؤال "ما هي مدة الفيلم القصير؟". وهدفنا من إضافة هذه السيناريوهات الثلاثة التأكيد على نظرة أوسع تجاه السيناريو القصير، ففي الحقيقة إن السيناريوهات في هذا التصنيف يمكن أن تبلغ من القصر لدرجة أن تكون من ٩٠ أو٦٠ أو حتى ٣٠ ثانية. لكن لأننا أردنا أن نركز على نوعيات صناع الأفلام المبتدئين، فإننا استبعدنا الأفلام الإعلانية. وتشمل هذه السيناريوهات فيلم جيرت إيمبريشت "فينسينت"، الفيلم الأوربي الذي فاز بجائزة. والسيناريوهان الثاني والثالث كُتبا وأُنتجا في برنامج الدراسات السينمائية والتليفزيونية بجامعة نيويورك، وفيلم "قصة تثير الشفقة" لماثيو إي جولدينبرج ومايكل سلافينز هو كوميديا موقف تطرح السؤال: "إلى أي مدى يمكن أن يذهب شاب من أجل صديقته؟"، والإجابة: إلى أكثر مما هو ضروري. ثم فيلم "حمامة" لأنطوني جرين، وهو ميلودراما تعتمد على قصة حقيقية حدثت في فرنسا في عام ١٩٤٣، هناك رجل يهودي كبير في السن، يستخدم مستندات مزورة لكي يهرب من فرنسا، إن رقته وعطفه تجاه الحمام تعرض خطته للخطر. والأفلام الثلاثة تتمتع بثراء السرد، وذلك في ظل ضرورة الإيجاز، وكل منها يروي قصته من خلال اختيارات إبداعية للشكل القصصي، والشخصية، والبناء. وهي أمثلة جيدة على ما يمكن إيجازه في ثمان دقائق أو أقل.

"فينسينت"

فيلم قصير لجيرت إيمبريشت

خارجى. منزل فينسينت. نهار

أسقف البيوت فى حى للطبقة العاملة فى الريف، مع الكثير من الخضرة والحدائق الأمامية زاهية الألوان والمعتنى بها. نسمع صوت صبى.

فينسينت ذو التسعة أعوام (فويس أوفر- صوت من خارج الكادر)

هذه قريتى، فاريلدج.

فى الحديقة الأمامية تقف بعض العائلات، أفرادها يرتدون أفضل ملابس يوم الأحد الصيفية.

نعبر على زوج وزوجة عجوزين، وهما يلوحان للكاميرا فى فخر.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

وفى قريتى يوجد أنماط متنوعة من الناس، أناس عجائز وأناس شبان، أناس لطاف وأناس شرسون...

نعبر على زوج وزوجة شابين، الرجل يستند إلى عكازين. يلوحان للكاميرا فى فخر.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

... أناس مقرفون، وأناس يتمتعون بالجمال، وآخرون يتسمون بالقبح...

نعبر على عائلة ذات مظهر شرير. يلوح أفرادها للكاميرا فى غطرسة.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

... أناس غير مريحين...

نعبر على عائلة ذات مظهر ملائكى، إنهم الطيبة متجسدة.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

... وأناس طيبون، ولا بأس من هذه الاختلافات ما دامت غير كبيرة جدا، لأن أبى يقول إن الناس لا يحبون الاختلافات الكبيرة.

صبيان فى الحادية عشرة من العمر يظهران على الشاشة. إنهما يرتديان ملابس صيفية متطابقة ولهما قصة الشعر نفسها. إنهما يتبعان شخصا فى الشارع ويسخران منه.

الصبى١

إذا كان شعرك قبيحا جدا، هل تجرؤ أن تجعل أحدا يراه.

فينسينت (فويس أوفر)

بعض الصبيان فى قريتى لا يحبون الاختلافات على الإطلاق. إنهم يريدون من الجميع أن يكونوا متطابقين.

الصبى٢

(يغنى بشكل عدوانى وتحريضى)

يا أبو برنيطة زرقا...

ينضم له الصبى الآخر فى الغناء.

الصبيان ١ و٢

... وقاعد على الشجرة...

الصبيان الساخران يتابعان فينسينت. ورغم حرارة الجو فإنه يرتدى قبعة كثيفة وزرقاء فاتحة تغطى أذنيه. هناك حبات من العرق على وجهه.

فينسينت (فويس أوفر)

إنهم يصبحون غيورين إذا كنت تبدو مختلفا. إذا كنت ترتدى قبعة زرقاء مثلا.

فينسينت يسير فى الشارع بسرعة بأقصى ما يستطيع. عندما يقترب منه الصبيان يحكم القبعة على رأسه. لايزال الصبيان يغنيان فى سخرية. يحاولان انتزاع القبعة من على رأسه، يدافع عن نفسه.

الصبيان ١ و٢

(يغنيان بشكل عدوانى وتحريضى)

... وجت الريح وقعته من على الشجرة.

يجذب أحدهما فينسينت إلى الأرض. ينزع الآخر القبعة من على رأسه. يحملقان فيه فى دهشة. يرميان بالقبعة ويجريان وهما يصرخان. فينسينت ينهض. إن له أذنا يسرى فقط. مكان الأذن اليمنى بقايا ذابلة حول ثقب صغير: القناة السمعية. نتحرك إلى داخل الثقب. إظلام.

داخلى. جسد فينسينت

رحلة داخل الأعضاء الداخلية. نسمع دقات القلب، وصوت المعدة، والأمعاء. ثم نسمع صوت امرأة تئن وتتوجع وهى فى حالة وضع (ولادة).

داخلى. غرفة الولادة. نهار.

تظهر فتحة فى الشاشة السوداء. يظهر ضوء ساطع فى الفتحة. يظهر وجه طبيب الولادة المبتسم.

فينسينت (فويس أوفر)

لقد اكتسبت هذه القبعة الزرقاء واسمى بفضل الدكتور فان بيلجيم، طبيب الولادة الشهير، كما تقول أمى.

يمد الطبيب يده ويمسك بعدسة الكاميرا. إنه يحاول أن يجذب شيئا من العدسة. المرأة تئن. الطبيب مايزال مبتسما ابتسامة عريضة.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

لقد كان من المفترض أن يكون اسمى آدم، لكن عندما ولدت جذب الطبيب أذنى بشدة...

تخرج يدا الطبيب فجأة، إحدى اليدين تمسك بأذن الطفل. تصرخ المرأة صرخة تقطع نياط القلب. ينظر الطبيب إلى الأذن التى تنزف. تختفى ابتسامته.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

لم يعد اسم آدم ملائما. لذلك أعطونى اسم فينسينت، على اسم فنان تشكيلى مشهور، كان يرتدى قبعة زرقاء، كما يقول أبى.

داخلى. غرفة نوم فينسينت. نهار

الطفل فينسينت مسترخيا فى سريره الرومانسى. على رأسه قبعة زرقاء.

فينسينت (فويس أوفر)

فى اليوم التالى، جعلونى أرتدى قبعتى الزرقاء. وفى كل عام تغزل أمى قطعة زيادة حتى تظل القبعة على مقاسى.

خارجى. شارع مهجور. ليل

ليلة صيفية شديدة الحرارة والرطوبة. الشارع خالٍ تقريبا. فينسينت - الآن - فى السابعة عشرة من عمره، يرتدى ملابس صيفية وعلى رأسه القبعة الزرقاء الفاتحة. حبات عرق على وجهه. إنه يسير فى الشارع. يمر عليه بعض راكبى الدراجات. يصرخون بتعليقات وهم يشيرون إلى فينسينت.

العابر ١

يا أبو برنيطة زرقا، هل شعرك شديد القبح حتى إنك لا تجرؤ أن يراه أحد؟!

فينسينت (فويس أوفر)

إننى لا أهتم بأنهم ما يزالون يواصلون مضايقتى...

تظهر فتاة جميلة فى السابعة عشرة من عمرها، إنها ترتدى قبعة زرقاء فاتحة تماما مثل قبعة فينسينت لتغطى أذنيها، الغطاء يغطى خدها الأيمن.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

... لأننى متأكد أننى سوف أقابل شخصا يحب القبعات الزرقاء.

يعبر فينسيت على الفتاة دون أن يقول كلمة، وبعد بضع خطوات يتلفت خلفه فجأة. تتوقف الفتاة أيضا فجأة وتلتفت خلفها. ينظر كل منهما إلى الآخر: إنه الحب من النظرة الأولى.

خارجى. الكنيسة. نهار

فينسينت (فى الثامنة عشرة) والفتاة يقفان على عتبة الكنيسة، وهما يرتديان ملابس الزفاف، وبالطبع القبعتين الزرقاوين الفاتحتين. يلقى الناس عليهما الأرز، ويصيحون ويصفقون.

فينسينت (فويس أوفر)

وعشنا بعد ذلك فى الثبات والنبات، وأصبح لدينا على الأقل...

نرى الفتاة حاملا.

فينسينت

طفل واحد، واسمه آدم.

صورة فوتوغرافية عائلية. فينسينت

صورة فوتوغرافية لفينسينت وزوجته. كل منهما يرتدى قبعته الزرقاء. بين أذرعهما يحملان طفلا له أذنان كبيرتان بشكل غير عادى.

فينسينت (فويس أوفر)

ومع ذلك فإن لآدم أذنين...

الطفل يرتدى أيضا قبعة زرقاء، لكنها لا تغطى أذنيه الكبيرتين.

فينسينت (استمرار فى الفويس أوفر)

... لقد ألِفت قبعته الزرقاء الاختلاف.

خارجى. منزل فينسينت. المساء.

نعبر على فينسينت (فى الحادية والعشرين) وزوجته وهى تحمل طفلا بين ذراعيها، فينسينت وزوجته يرتديان القبعتين الزرقاوين. يلوحان للكاميرا فى فخر.

فينسينت (فويس اوفر)

لأن أبى يقول إن الناس لا يحبون الاختلافات الكبيرة. حتى الناس الذين يرتدون القبعات الزرقاء.

الكاميرا تصعد إلى أعلى. شارع ريفى وبيوت العمال عند الغسق.

إظلام تدريجى.

"قصة تثير الشفقة"

لماثيو إى جولدينبرج ومايكل سلافينز

داخلى صالة شقة صغيرة. ليل

شقة صغيرة حديثة فى حى مانهاتن. ستيفانى فتاة جميلة شقراء، فى العشرينيات من عمرها، تجلس وحدها على منضدة غرفة الطعام حيث يوضع عشاء رومانسى. إنها تبدو وكأنها تشعر بملل هائل.

داخلى. المطبخ. نفسه

مارتى فريدمان، فى العشرينيات، يمسك هاتفا لاسلكيا ويهمس ليطلب طعاما صينيا.

مارتى

(مشغول تماما)

إيه؟ ما هو الجيد عندك؟... دجاج، أنا أحب الدجاج... هل هى بالتوابل؟ أحبها بالتوابل... هذا يبدو جيدا. عظيم. شكرا.

داخلى. الصالة. نفسه

تتأمل الغرفة. تذهب إلى أحد الرفوف حيث صورة فى إطار. الإطار الكبير يحتوى على صورة لميكى مانتيل تحمل توقيعه- تحتها إطار صغير لصورة عائلية. تلتقط الإطار الصغير.

يتلصص مارتى من المطبخ. يرى ستيفانى تشعر بالملل. يبتسم لها ابتسامة خفيفة، هى لا ترد ابتسامته.

ستيفانى ترى ألبوم صور، تذهب إليه، تلتقطه وتجلس على الأريكة. تمسح بيدها عليه.

ستيفانى

(تنادى عليه)

هل هذا ألبوم صور عائلتك؟

تفتح الألبوم بحرص. إنه ملىء بصور لاعبى البيسبول المرتبة جيدا.

ستيفانى

(خاب ظنها)

أوه، صور بيسبول...

مارتى

أرجوكِ كونى حريصة معها. إننى أجمعها منذ أن كنت صبيا.

مارتى يأخذ الألبوم من على حجرها ويضعه على حجره. يبدأ فى تقليبه. هى تنهض وتجمع أشياءها.

ستيفانى

آسفة، يا مارتى، لا أظن أن هذا سوف ينجح.

مارتى

ماذا؟ ولكن، لكن، لقد وصلت لتوك.

ستيفانى

أعلم يا مارتى، أنا حاولت، حاولت بالفعل. أنا فقط... غير منجذبة إليك.

تبدأ فى الرحيل. يدق جرس التليفون.

مارتى

انتظرى... دعينى أنتهِ من ذلك فقط بسرعة، لا تذهبى.

(يرد على جرس التليفون) ألو؟

ستيفانى تنظر إلى السقف وتنتظر بدون صبر.

مارتى (مستمرا)

أهلا يا ماما، هذا ليس وقتا مناسبا... ماذا؟ طيب، هل هى بخير؟... آه..آه.. آه طبعا. ماشى. لازم أقفل، لازم أقفل، مع السلامة.

مارتى يضع سماعة التليفون. ستيفانى تنظر إليه كأنها تقول له "وبعدين؟" أو "خير؟".

مارتى

(بسرعة) جدتى أصيبت بنوبة قلبية. لقد ماتت. (يعود إلى سابق حواره معها) لكن لا تذهبى أرجوك.

لحظة صمت. بعد ذلك يذوب وجه ستيفانى بالتعاطف. تحضن مارتى بالقرب منها.

ستيفانى

مسكين يا حبيبى.

مارتى

(مرتبك قليلا) يريدوننى أن ألقى كلمة رثاء...

هى تحضنه أكثر، صدرها يضغط على صدره.

سيتفانى

شىء صعب... لا تقلق... سوف يكون الأمر على ما يرام.

تبعد نفسها للحظة وتنظر إليه وجها لوجه. يبدو مضطربا. بعد أن ترى عدم وضوح مشاعره تفتر مشاعرها.

ستيفانى

لا بد أنك فى صدمة. سوف أذهب. سوف أتيح لك أن تكون وحدك.

مارتى

لكنى مازلت أحتاج إليك.

ستيفانى

آه يا مسكين... سوف أعود لأحضر الجنازة... ولن أتركك حتى تشعر بالتحسن.

تقبله قبلة صبيانية كبيرة. تنهض وتغادر. مارتى لا يدرى ما أصابه.

مارتى

(لنفسه) حتى أشعر بالتحسن؟

داخلى. صالة جنازة. نهار.

هناك طقوس جنازة تجرى. مارتى- الذى يرتدى سروالا من الجينز وتى شيرت وقبعة بيسبول- يدخل ويجلس فى الخلفية. يخرج مفكرة وقلما. ينتهى الأرغن من عزف أغنية حزينة. رجل متوسط العمر يترك مقعده إلى جانب امرأة مثيرة ويذهب إلى المنصة.

الرجل متوسط العمر

(برباطة جاش) كان ديفيد أخى، وشريكى فى العمل، وصديقى المقرب...

مارتى يكتب بسرعة بعض الملحوظات. امرأة عجوز تنهنه فى هدوء، لكن بقية المعزين- بمن فيهم المرأة المثيرة- يبدون أقل مبالاة.

الرجل متوسط العمر

إلى الذين عرفوه، كان رجلا رائعا. ولعائلته كان محبا عطوفا... وللذين شاركوه أحلامه كان رجلا مهما بحق. ديفيد، لقد علمتنى الكثير- لقد أحببت أخى...

فجأة يفقد الرجل متوسط العمر أعصابه وينفجر فى البكاء حتى إنه لا يستطيع الكلام. مارتى ينظر حوله، الجميع يبكون. وأكثرهم بكاء المرأة المثيرة التى تنهض لتحتضن الرجل فى منتصف العمر.

يضحك مارتى بينه وبين نفسه ويهز رأسه. لقد فهم الأمر. يكتب ملحوظة: دموع= حب.

داخلى. صالة المنزل. نهار.

مارتى ينظر فى المرآة، يحاول أن يلقى خطبة الرثاء.

مارتى

الجدة فريدمان كانت امرأة محبوبة. كانت محبة عطوفة...

مارتى يكرمش وجهه بشدة، حتى يجعله باكيا. لكن الدموع لا تنزل. يحاول مرة أخرى:

مارتى (مستمرا)

كانت الجدة فريدمان امرأة مدهشة...

يشهق بصعوبة ويقلص وجهه. ليست هناك دموع. يذهب إلى درج، ويخرج ألبوم صور قديما متربا.

يخرج منه صورة الجدة فريدمان بهيئتها البدينة العجوز. ويحاول مرة أخرى:

مارتى (مستمرا)

الجدة فريدمان... آه، جدتى... كانت...

ينظر طويلا ويجهد إلى الصورة.

مارتى (مستمرا)

تحتاج إلى أن تخسّ. يا إلهى، لم يكن غريبا أن تصاب البقرة بأزمة قلبية.

يتوقف مارتى لمدة ثانية واحدة، يتحسس تحت عينيه لعله يجد دموعا... لا يجد، يا للجنون.

صالة المنزل. فى زمن لاحق

مارتى، هناك كرة من ورق التواليت فى إحدى فتحتى أنفه، يشغل التليفزيون ويرتمى على الأريكة والريموت فى يده.

التليفزيون (من خارج الكادر)

أهلا بكم مرة أخرى مع فيلم يوم الأحد: دموع على أجنحة الأسى.

يرفع من صوت التليفزيون.

المكان نفسه فى وقت لاحق

مارتى يشعر باليأس والملل، يجلس فى الوضع نفسه. إنه فى حالة عدم تصديق كاملة.

يضع إصبعين على معصمه، وينظر إلى ساعة يده، إنه يقيس نبضه. يبدو أنه لم يمت. يغلق عينيه، ويرتمى على جانبه على الأريكة. لحظة. يستلقى مغلق العينين. يفتح عينيه ببطء وينظر أمامه ساهما. إنه يواجه منضدة القهوة. نظرته الساهمة تتحول ببطء إلى التركيز، ثم الدهشة. يقفز واقفا.

أمامه مباشرة على منضدة القهوة يوجد ألبوم صور لاعبى البيسبول. يتوقف للحظة. نظرة خوف على وجهه، ثم يلتقط الألبوم.

صالة الجنازة. نهار

الكل مجتمع هنا، وهم يرتدون السواد من قمة رءوسهم إلى أخمص أقدامهم. الصورة البشعة للجدة فريدمان موجودة. ستيفانى بالذات تبدو حزينة. ينهض مارتى ويبدأ فى الكلام.

مارتى

كانت الجدة فريدمان امرأة رائعة بحق... لقد علمتنى الكثير...

يداه مشغولتان بشىء ما تحت المنصة.

مارتى (مستمرا)

... كانت موجودة معى باستمرار... وصنعت لى أفضل مكرونة...

يبدأ مارتى فى البكاء، كذلك كل الموجودين. ستيفانى تنهنه. مارتى يعبث بشىء ما تحت المنصة.

مارتى (مستمرا)

(يبكى بالفعل الآن)... وكانت... وكانت تحب الأكل...

ينظر إلى الأسفل، ينحنى وينتحب. صوت ضعيف لتمزيق ورق. العم لوى يبكى. يسمع صوت تمزيق الورق، يرفع رأسه، ثم يعود إلى البكاء.

مارتى (مستمرا)

عندما تحتضنك بهاتين الذراعين الكبيرتين... ورائحتها... يا إلهى، رائحتها!!

تحت المنصة صور لاعبى البيسبول الممزقة. مارتى ينظر إلى صورة لاعب، ويمزقها بقوة، ويبكى بقوة أيضا حتى إنه لا يستطيع الاستمرار فى الخطبة. ستيفانى تسرع إليه. هو يدفع الكروت تحت المنصة حتى تختفى.

ستيفانى

حبيبى المسكين...

تحتضنه بقوة. ينظر من فوق كتفها إلى صورة لاعب ترقد على الأرض فينهار أكثر باكيا.

داخلى. صالة الجنازة. فى وقت لاحق.

مارتى وستيفانى يجلسان بالقرب من بعضهما على أريكة. إنه تطعمه حبات من العنب من على طبق ورقى.

هو يبدو منهك القوى. يقترب العم لوى وفى يده "رحمة ونور".

العم لوى

كانت خطبة جميلة يا مارتى. لقد كنت قريبا منها، أليس كذلك.

مارتى

لقد كانت تعنى الكثير بالنسبة لى.

مارتى يضع رأسه بين كفيه. ستيفانى تشده إليها. يرحل العم لوى ويتركهما بمفردهما. مارتى يدخل أكثر فى حضنها، واضعا رأسه على كتفها. لا يبدو على وجهه أثر للبكاء أو الحزن.

ستيفانى

خلاص، خلاص، سوف تكون معك دائما بروحها.

مارتى يواجه صورة للجدة فى برواز.

مارتى

أعلم، لكننى لا أعرف كيف سأستمر.

ستيفانى

ش ش ش. أنا هنا معك.

مارتى

سوف يستغرق الأمر منى فترة.

تبعده عن حضنها لتنظر مباشرة فى عينيه. يحول وجهه إلى الحزن.

ستيفانى

أنا لن أبعد عنك.

تقبله على شفتيه وتضعه مرة أخرى على كتفها.

إظلام تدريجى

"حمامة"

لأنطونى جرين - يعتمد على قصة حقيقية

المكان والزمان: الشتاء، بداية ديسمبر- مدينة صغيرة فى مقاطعة رينز فى فرنسا - عام ١٩٤١. النظام النازى احتل فرنسا لحوالى ١٨ شهرا.

ظهور تدريجى: خارجى. محطة قطارات صغيرة، عند شباك التذاكر. نهار

جوزيف

تذكرة إلى ميلانو من فضلك.

جوزيف وايزنر، فى الخامسة والخمسين من عمره، قصير وممتلئ الجسم، ذو شعر رمادى، يأخذ تذكرته من الفتحة الصغيرة فى الحاجز الزجاجى لشباك التذاكر. المحطة مفتوحة فى الهواء الطلق، ريح الشتاء الباردة تعصف بالمسافرين الذى ينتظرون القطار التالى. جوزيف يسير إلى أقرب أريكة، جريدته تحت إبطه، وحقيبته فى يده، ويجلس.

خارجى. الطرف الجنوبى من رصيف القطار. نهار

جوزيف يجلس على الأريكة فى صبر، يقرأ جريدته. يمد يده فى جيبه ويخرج ساندويتشا، يحاول أن يأكل منه لكن وجود الجريدة فى يده تربكه.

حمامة وحيدة تحدق فى جوزيف، بينما تبدأ فى نقر حذائه. جوزيف يكسر بعض الفتات ويلقيه إلى الحمامة.

يفعل ذلك عدة مرات حتى تشبع الحمامة وتبتعد. يعود جوزيف لقراءة جريدته.

لحظة.

جوزيف يضع الجريدة جانبا عندما يسمع طفلين مشردين يضحكان.

الطفل المشرد ١ (خارج الكادر)

الآن! الآن! الآن!

جوزيف ينظر إلى يمينه ليجد طفلين أسفل الرصيف وهما يحضران "نبلة". أمامهما تجلس الحمامة.

الطفل المشرد ٢ (خارج الكادر)

إنها حمامة قبيحة جدا.

يبدأ الطفل المشرد ٢ فى تصويب نبلته فى الوقت الذى يقفز فيه من على الأريكة ويجرى نحو الطفلين.

قطع إلى: خارجى. الطرف الشمالى من رصيف القطار. نهار

يظل جوزيف فى البؤرة وهو فى خلفية الكادر.

فرانسواز، امرأة فى بداية الأربعينات، تودع رجلا بقبلة ناعمة، يستدير الرجل ويرحل، وتراقبه بينما تسمع الضجة عند الطرف الآخر من الرصيف. تراقب جوزيف وهو يكاد يوقف الطفلين.

قطع إلى: خارجى. الطرف الجنوبى من رصيف القطار. نهار.

جوزيف يخطف النبلة من الصبى المشرد ٢ بعد أن تخطئ الزلطة إصابة الحمامة بمسافة قصيرة. الطفل المشرد ١ يحاول أن يخطف النبلة ليستعيدها من يد جوزيف. جوزيف يدير ظهره للطفلين ويذهب إلى سلة القمامة. بينما يسير، يحاول الصبى ١ أن "يلخم" جوزيف وهو يحاول استعادة النبلة، بينما يتسلل الصبى ٢ من خلفه ويسرق محفظته وأوراقه من جيبه، الطفلان يجريان، جوزيف لا يلاحظ ما حدث ويلقى النبلة فى سلة القمامة. يستدير ليعود إلى الأريكة، ينظر إلى الطرف الآخر من الرصيف ويرى ثلاثة جنود نازيين. يجلس جوزيف بسرعة على الأريكة ويعود إلى جريدته وساندويتشه. على البعد هناك صوت دمدمة متصاعدة مصحوبة بصوت صفير قطار. جوزيف ينظر إلى القطار الضخم وهو يقترب من المحطة. يبطئ القطار المحاط بسحابة من البخار، يتوقف. من خلال الضباب جوزيف يلحظ الجنود النازيين يركبون عربة المسافرين الأخيرة. يعبر من فوق الأريكة ويأخذ حقيبته ويصعد إلى عربة المسافرين الأولى.

داخلى. عربة المسافرين الأولى. نهار

جوزيف يسير فى الممر تجاه الصف الأخير من المقاعد. فى العربة عشرة مسافرين فقط أخذوا كل المقاعد ومعهم متاعهم. يضع جوزيف حقيبته على الرف من فوقه ويجلس بجوار النافذة فى أبعد ركن من خلفية القطار.

تدخل فرانسواز بعد ذلك وتجلس على مقربة منه. تفتح كتابا وتبدأ فى القراءة. جوزيف ينظر إليها فى شك، يرد بصره بسرعة عندما تنظر إليه. جوزيف يجلس وينظر فى قلق من نافذة القطار، منتظرا أن يبدأ القطار فى المسير. إنه لا يزال متوقفا.

جوزيف يلحظ الطفلين اللذين عادا إلى نبلتهما، يقلبان فى القمامة حتى يصلا إلى قاع السلة. أذرعهما ليست طويلة بما فيه الكفاية. الحمامة تجلس فى وداعة أمامهما. القطار ما يزال متوقفا.

صرخة مكتومة من عربة القطار التالية. جوزيف يبحث فى جيبه الأيمن. يبدو مرعوبا، يدفع يده إلى قاع الجيب فلا يجد شيئا. فرانسواز تلحظه من مقعدها ثم تعود إلى كتابها. يفتش فى الجيب الأيسر لمعطفه. الشىء نفسه.

يبدأ فى تحسس كل جسده محاولا أن يجد الأوراق والمحفظة. حركاته تصبح أكثر اهتياجا وعصبية.

فرانسواز تنظر إلى جوزيف نظرة طويلة.. من الواضح تماما أنه مضطرب.

جوزيف يفتح يديه ويتأمل راحتيه المليئتين بالعرق، يتحسس خاتم الزواج. ثم يعود لتفتيش كل جيوبه مرة أخرى.

لحظة.

فرانسواز

أوراقك؟

جوزيف يستدير لها، يومئ ببطء ثم ينحنى ليبحث على الأرض عن الأوراق. يقف بعد أن لم يجد شيئا.

فرانسواز (مستمرة)

هل فقدتها؟

جوزيف لا يرد، يتلفت لينظر إلى باب القطار. يستدير ويحملق فى الحمامة، يفكر فيما سوف يفعل، فى الوقت نفسه الذى يصل فيه جندى معه كلب ضخم على الرصيف ويسير بجوار النافذة.

صياح عالٍ من العربة المجاورة.

جوزيف يضع رأسه بين يديه، جسده كله يرتجف، يبدأ فى تمتمة صلاة عبرية.

جوزيف

باروخ أتاه أدوناى...

فرانسواز تتلفت حواليها، يبدو أنه لا أحد قد لاحظ ما يحدث. تستدير إليه.

فرانسواز

(فى همسة عالية) اخرس!

جوزيف يبدو أنه لم يسمعها ويستمر فى الصلاة والدعاء. فرانسواز تحدق فى جوزيف الذى فقد هدوءه.

عيناها تبدآن فى إظهار بعض التعاطف معه.

لحظة.

لا يزال القطار متوقفا.

يستمر الصياح فى العربة المجاورة فى التصاعد.

جوزيف ينهى صلاته ويحدق ساهما من النافذة نحو الطفلين المشردين وهما يجذبان النبلة من سلة القمامة ويختفيان عن نظره. صوت قوى لباب العربة وهو يفتح. الجنود النازيون الثلاثة المسلحون ويدخلون وهم يصيحون.

الجندى ١

أوراقكم!

كل المسافرين يبحثون فى حقائبهم وجيوبهم عن أوراقهم بينما يستمر الجنود فى إصدار الأوامر.

فرانسواز ترمق بعينيها الجنود الذين يقتربون، تنهض وتبدأ فى الصياح فى جوزيف.

فرانسواز

(بصوت عالٍ) يا غبى! يا غبى! أنت رجل غبى!

النازيون يسيرون عبر الممر ويستجوبون كل راكب، لا يعطون حتى الآن انتباههم إلى المشكلة التى ثارت فى نهاية العربة. الجندى الأول والأخير يطلبان الأوراق، الجندى الأوسط يمسك بمسدسه، وهو يصوبه إلى كل راكب.

الجندى ٢

أوراق الهوية!

يتزايد صياح فرانسواز بينما يقترب الجنود. جوزيف مضطرب وهو يجلس بلا حيلة بينما يقترب منه الجندى ١.

فرانسواز

(تصرخ) أنت أبله! عبيط خالص!

تتظاهر فرانسواز أنها لا تلحظ الجنود يقتربون وتبدأ فى ضرب جوزيف على رأسه بكتابها.

الجندى ١

(يصرخ فيها) توقفى! توقفى! توقفى حالا! الأوراق!

تتجاهله فرانسواز.

فرانسواز

(تصرخ بصوت عالٍ) كيف أفعل ذلك؟ أنت تقرفنى. أنا أشعر بالقرف عندما أنظر إليك.

الجندى١ لا يدرى ما يجب عليه أن يفعل، ينظر إلى رئيسه الجندى٢ الذى يتجاوز الجندى١ ويجذب مسدسه من الجراب ويصوب إلى رأسها.

الجندى ٢

كفاية! (لحظة توقف) الأوراق!

تستدير فرانسواز إلى النازى. تنظر إليه من أعلى إلى أسفل، ثم تمد يدها إلى جيبها الأمامى وتناوله الأوراق. فى الوقت الذى يأخذ الأوراق تستدير هى إلى جوزيف.

فرانسواز

(وهى تشير إليه فى فزع بينما هو يحدق فى عينيها) إنه ينسى مفاتيحه. (لحظة توقف) إنه ينسى نظارته.

جوزيف يبدأ فى هز رأسه وهو يتمتم.

جوزيف

(وهو لا يصدق ما يحدث) ماذا؟ لا..

فرانسواز

إنه ينسى محفظته!

جوزيف

(محبطا) أنت تبالغين...

فرانسواز لا تترك لجوزيف فرصة للكلام. تستدير وتنظر إلى الجنود.

فرانسواز

والآن، زوجى نسى أوراقه.

الجندى١ يخفض سلاحه ويفحص أوراقها. ينظر إلى الجنديين الآخرين ثم إلى جوزيف. جوزيف يحدق فى عينيه، يهز يده بحركة خفيفة كأنه يعبر عن إحراجه لأنه كثير النسيان، لكنه يعرض خاتم الزواج بشكل مقصود. الجندى٢ يعيد الأوراق إليها، ينظر إلى الجنديين الآخرين ويهز كتفيه، ثم يعود ليصل إلى الباب. الجندى١ و٣ يتبعانه.

فرانسواز تراقبهم وهم يرحلون، ثم تسقط فى مقعدها. لتلتقط أنفاسها بينما يحملق كل منهما فى الآخر دون كلمة .

مزج إلى:

خارجى. رصيف المحطة. نهار.

الجنود يغادرون القطار ويعطون الإشارة إلى الكمسارى.

يصفر القطار، ويبدأ فى التحرك، الحمامة الوحيدة ميتة على الرصيف.

اختفاء تدريجى.

الملحق (ب)

سيناريوهات قصيرة

السيناريوهات القصيرة الخمسة التالية تمثل شريحة من أعمال الطلبة فى جامعة نيويورك. وقد تم إنتاج وعرض جميع هذه السيناريوهات. وأربعة منها كتبت فى مرحلة ما قبل التخرج، والخامس كمشروع للتخرج. وأحدها نتيجة تعاون مشترك. لقد اخترنا هذه السيناريوهات بسبب جودتها وتنوعها فى مادة الموضوع والمعالجة.

وهى تقدم طيفا واسعا من الموضوعات. فسيناريو "قصة أخرى" يقدم حكاية رمزية خُلُقية مجردة وتتحدث عن قضايا الذاكرة والتسامح. وسيناريو "الجميلات النائمات" يقدم حكاية رمزية خُلُقية، تدور هذه المرة حول الذاكرة واستيقاظ الرغبة الجنسية.

أما سيناريو "السيدة فى الانتظار" فيستكشف الشخصيات النمطية والفرص الضائعة. وسيناريو "الجرح" يستكشف الإساءة الجنسية فى حياة طفلة صغيرة، وهذه الأفلام الأربعة جميعها تتناول بجدية حياة النساء اللاتى تمثلن الشخصيات الرئيسية. وأخيرا سيناريو "خطابات الموتى لا تموت"، عن الفقدان، وقدرة الحب على أن يساعد فى تجديد الحياة.

تتسم كل هذه السيناريوهات بالجدية، لكنها لم تنجح فى ذلك فقط، فهى تتسم أيضا بالجاذبية، والحلول الإبداعية فى رسم الشخصية، وتقديم الحدث المحفز، والوصول إلى حل. وهى تقدم نماذج لسيناريو الفيلم القصير، ويمكن أن تجسد للقارئ نماذج ملائمة للشكل (فورمات) المستخدم فى كتابة السيناريو.

سيناريو "قصة أخرى"

من تأليف ليزا وود شابيرو

ظهور تدريجى:

خارجى. الفناء الخلفى لكوخ ريفى. نهار.

من خلال الضوء نرى فروع الأشجار تحيط بكوخ صغير ذى نافذة كبيرة. نستطيع أن نرى طفلتين تتكئان على الركن الأسفل للنافذة.

أنًّا

أنا أكره المطر.

ميريل

أنا فعلا فعلا فعلا أكره المطر.

أنا

(تهمس، بعد توقف طويل) أنا أكره المطر...

داخلى. غرفة المعيشة فى الكوخ. نهار.

المطر يصنع إيقاعا شديد الرتابة على السطح. طفلتان تجلسان على الأريكة ذات المساند وقد استندتا إلى إفريز النافذة. الطفلة الأكبر فى حوالى السابعة من العمر وشقراء الشعر واسمها أنًّا. الطفلة الأخرى أصغر بحوالى عام ولها شعر ذهبى طويل، واسمها ميريل. من خلال فتحة الباب نرى نيفى فى المطبخ، إنها امرأة أنيقة فى أواخر الستينات أو بدايات السبعينات من عمرها، ترتدى ملابس مهندمة، وقرطين فضيين. نستطيع أن نسمع صوت الخشب المحترق فى المدفأة التى تلقى وهجا دافئا على المكان، المغطاة جدرانه بخشب البلوط، وهناك بساط شرقى على الأرضية الخشبية. نيفى تصنع الشوكولاتة الساخنة.

ميريل

(تحسب الكلمات بعناية) أنا أكره المدرسة...

(وقفة) أنا أكره الكبدة... (تضحك عاليا) أكره وقت النوم...

أنا تنظر إلى ميريل نظرة قاسية.

أنا

أنا أكره النحل... أكره هجاء الكلمات... أكره الكبدة.

ميريل

(تقاطعها) أنا قلت الكبدة من قبل.

أنا

(مؤكدة) وأنا أستطيع أن أقولها أيضا.

ميريل

أنت تفعلين هكذا دائما يا أنا. دائما!

أنا تبدو متألمة وهى تنظر إلى ميريل التى تنظر خارج النافذة.

أنا

(تغمغم بهدوء) كل ما قلته هو الكبدة.

نيفى تصب الماء المغلى فى الأكواب.

أنا

ميريل... يا ميريل...

ميريل لا تنظر إليها.

أنا

(بابتهاج) أنا أكره الفتاة يوكى ذات العينين المضحكتين... انظرى يا ميريل... من أنا؟

أخيرا تنظر إليها ميريل، تكون أنا قد جذبت عينيها فى نظرة مشوهة تماما، تشد العينين حتى تبدوان مائلتين. تضحك ميريل.

ميريل

آه...

تضحك ميريل دون أن تسيطر على نفسها، وتشد عينيها مثل أنا، إنهما مبتهجتان. نيفى تنظر إليهما. تود أن توبخهما لكنها تفكر فى خطة أكثر ذكاء من التوبيخ. تبدأ فى إعداد صينية الشوكولاتة الساخنة.

أنا

(تغير عينيها بأصابعها) لا! إنهما تبدوان هكذا!

تضحكان بصوت عالٍ. تدخل نيفى الغرفة بصينية الشوكولاتة، وتضعها على طاولة.

نيفى

(بلكنة تشيكية خفيفة) أنا، ميريل، الشوكولاتة الساخنة جاهزة.

أنا تسير على مهل. ميريل تبقى عند إفريز النافذة.

نيفى

ميريل، لماذا لا تنضمين إلينا. أريد أن أحكى قصة.

ميريل

هل توجد فيها أميرة؟

نيفى

(بعناية) لا ... لا توجد أميرة، لكن توجد طفلة اسمها ميريل.

ميريل تقترب ببطء وتجلس على الأرض أمام نيفى وأنا. نيفى تفتح علبة معدنية وتنثر بعض غزل البنات على كل كوب. كل طفلة تأخذ كوبها. نيفى تأخذ رشفة.

نيفى

(وهى تصلح من جلستها على الأريكة) كان ياما كان، كانت هناك أختان صغيرتان...

نقترب ببطء من وجه أنا.

أنا

(تقاطعها) مثلنا؟

نيفى

نعم، بالضبط. اسماهما ميريل وأنا...

مزج:

٣ - خارجى. جبال ووديان. نهار.

نيفى

كانتا تعيشان من زمان فى بلاد بعيدة، بعيدة جدا، حيث كانت التلال تقبِّل السحب، وكان الوقت ربيعا دائما، وكان هناك ملك.

٤ - خارجى. القلعة بجوار ماء. نهار

نيفى (من خارج الكادر)

لكنه كان ملكا شريرا، مليئا بالنوايا الشريرة.

٥ - خارجى. شلال.

على البعد، نساء يغسلن الملابس فى الماء.

نيفى (من خارج الكادر)

وفى يوم من الأيام قرر الملك أن ينفى الطفلتين إلى الغابة الكبيرة لكى تواجها مصيرهما.

٦ - خارجى. ممر فى الغابة. نهار

نيفى (من خارج الكادر)

وأنتما تعرفان أن الأيام تحولت إلى سنين، وتعلمت الفتاتان أن تعيشا فى الطبيعة. ازدهرت بهما الأحوال وعاشتا فى سلام.

٧ - خارجى. طريق مترب على حافة الغابة. نهار.

رجل يسحب جديه على طريق موحل. نرى فرسانا كبارا يرتدون الملابس السوداء ويركبون الجياد. يتوقفون عندما يقتربون من الرجل الريفى. الفارس الأقرب للرجل يشير إلى يدى الرجل المغطاتين بقفازين. الرجل متواضع الحال يخلع القفازين ليكشف

عن أظافره السوداء. ينظر فى ذل إلى الفارس الأسود، وتظهر لمحة من الرعب على وجهه. لقطة قريبة للفارس الأسود. لقطة قريبة لسيف يرتفع. ثم لقطة قريبة على الثور بينما نسمع صوت السيف يحطم شيئا.

٨ - خارجى. الغابة. نهار.

أشعة الشمس تتسلل من بين أوراق الشجر الخضراء وتسقط على الغابة. نستطيع أن نرى امرأة فى ثوب زاهى الألوان وهى تعبر الغابة. إنها راشيل (فى الخامسة والعشرين من عمرها)، وهى تحمل دلوين من الماء مدليين من على قضيب على كتفيها. رغم أن الوقت هو الربيع فإنها ترتدى قفازين. تدندن بنعومة شديدة. نسمع من على البعد رجلا يصرخ، بأصوات لا نستطيع تمييزها، وأطفالا يصرخون. تتحرك بسرعة فى الغابة. إنها خائفة. تصل إلى منزل من منازل "الحواديت" يرتفع أعلاه خيط رفيع من الدخان صاعد من المدخنة. من بين الضباب نرى أنا وميريل خارجتين من المنزل وهما تجريان. إنهما الطفلتان أنفسهما فيما عدا أنهما ترتديان هنا ثياب الحواديت. الطفلتان ترتديان القفازات. تصرخان وتختفيان تحت جونلة أمهما. راشيل تنظر إلى أعلى وترى رجلا يرتدى قناعا مخيفا وهو يجرى خارجا من المنزل. للحظة يبدو القناع مخيفا ومنذرا بالخطر، ثم ندرك أنها لعبة. إنه آدم (فى الثلاثين من عمره)، وهو يحنى ظهره متظاهرا أنه حيوان. يحدق فى راشيل ثم يخلع قناعه. الفتاتان تنظران إليه خلسة.

راشيل

آدم... لقد أخفتنى.

آدم

لم أقصد ذلك يا راشيل.

آدم يحدق فيها. راشيل تعطى السلة إلى أنا.

راشيل

(إلى أنا) أنا... ميريل، من فضلكما اجمعا البيض.

نتبع أنا وميريل وهما تسيران بجوار المنزل حيث أعشاش الدجاج. أنا تجمع العديد

من البيض ذى اللون المائل للزرقة، ميريل أيضا تجد بيضة زرقاء أخرى. نسمع الأصوات التى تعلو من راشيل وآدم رغم أننا لا نستطيع أن نميز ما يقال. أنا وميريل تسترقان النظر إليهما وهما خائفتان لكننا لا نعرف السبب. آدم يقترب من الطفلتين، يبتسم، يغنى حتى يصل إلى مستوى نظرهما، يضع إصبعه على فمه كأنه يسكتهما. إنهما فى حالة انتباه، هو يخلع قفازه. نرى أظافره السوداء. يمد يده خلف أذن أنا ويُخرج دمية. الفتاتان تضحكان. نسمع فجأة صوت هدير الجياد. لقطة قريبة للبيض الذى يسقط على الأرض. لقطة قريبة لآدم يتناول قفازيه. يمسك بفأسه. راشيل تبدو مضطربة. راشيل وآدم ينظران حولهما فى الغابة الخالية. الطفلتان تنظران إلى والديهما. يختفى الصوت.

٩- خارجى. فى مكان ما من الغابة. نهار

ميريل تجلس ودميتها أمامها.

ميريل

(بطريقة أمومية) يجب أن ترتدى قفازيك، ويجب ألاَّ تتحدثى مع أحد.

(فى صوت طفولى) لكننى لا أريد أن أرتدى قفازىّ!

(فى صوت أمومى) يجب أن ترتديهما! أنت لك أظافر سوداء!

تضع قفازين صغيرين فى يدى الدمية. أنّا تقفز، تمسك الدمية، ترفع عصا كأنها سيف أمام ميريل.

أنا

ماذا لدينا هنا؟ هل لا تريد أن ترتدى قفازيها؟ طيب، إنها لا تصدق أن الملك لن يعجبه ذلك.

(إلى ميريل) لا يمكن الثقة بك!

(بصوت طفولى) اقتلوها فى الحال...

أنا تأخذ الدمية وتجرى بعيدا بها. ميريل تتبعها بأقصى سرعة. نحن نتابعهما وهما تجريان داخل الغابة، وداخل أوراق وفروع الأشجار. ميريل تكاد أن تلحق أنا، لكنها تقع. أنا تسبقها بمسافة مرة أخرى. ميريل تلاحقها. ميريل تتوقف لتلتقط أنفاسها، إنها لا ترى أنا، ثم ترى فستانها. تجرى خلفها مرة أخرى.

١٠-خارجى. فى مكان ما بالغابة. نهار.

ميريل لاهثة الأنفاس. لا تزال أنا تسبقها وهى تتهادى. يقتربان من شلة من خمسة أطفال يلعبون. إنهما لم تريا أطفالا آخرين منذ فترة طويلة. تقفان كالتماثيل للحظة ثم تغويهما لعبة الأطفال.

١١-خارجى. الكوخ. نهار.

راشيل تلم الملاءات المنشورة. صوت الأطفال يلعبون فى الخلفية. نسمع صوت قرع جرس قادما مع الريح. راشيل تتطلع. لقطة قريبة لراشيل. نظرتها تتحول من الهدوء إلى الرعب.

١٢-خارجى. فى مكان بالغابة. نهار

الأطفال يلعبون لعبة "ملك الجبل". تبدأ الشمس فى الغروب ببطء. عندما تكاد ميريل أن تصل إلى القمة، نسمع أصوات جياد بعيدة. الأطفال يستمرون فى اللعب. ثم يتوقفون. ينظرون إلى ميريل وهى تحدق فى رعب. ثلاثة فرسان سود فوق ظهور جيادهم وراء ميريل. الأطفال ينظرون إلى يدى أنا ويتراجعون.

١٣-خارجى. الكوخ. نهار

آدم يصل إلى المنزل. يرى أطلال الكوخ. لقد تحطمت كل نوافذ المنزل. راشيل غير موجودة. يهز رأسه مستنكرا. يصرخ باسم راشيل فى جنون. نسمع أصواتا ضعيفة جدا للجياد. يصرخ مناديا على أنا وميريل.

١٤-خارجى. قلعة على الجزيرة. الغسق (أول الليل- المترجم)

نيفى (من خارج الكادر)

الملك الشرير لم يقتل كل الأشخاص، لقد كانت لديه خطط أخرى بالنسبة لبعضهم. القلعة فى الظلام توحى بالخطر. الغروب يتموج فوق الماء.

١٥-داخلى. قبو

أنا وميريل ترتديان الآن ملابس رثة من الخيش وقباقيب. نرى مسافة عميقة مع ضوء شاحب يأتى من شق فى الأعلى. تسيران فى القبو، هناك أصوات أنين. إنهما منزعجتان من الرائحة الكريهة. سجناء آخرون يمرون بهما، تكادان أن تنفصلا عن بعضهما لكنهما تمسكا الواحدة منهما بالأخرى.

ميريل

(هامسة) أنا، لماذا نحن هنا؟ هل لأننا شقيتان؟

أنا تشير إلى ميريل أن تسكت. أنا تأخذ يد ميريل وتمسك بها.

١٦-داخلى. مدخل القبو إلى غرفة العمال

أنا وميريل تقفان فى صف. نسمع صوت جرس. الصف مكون من فتيات صغيرات.

ميريل

أحب السكر... وأحب الفراولة.

أنا

أحب قوس قزح... أحب الشوكولاتة.

ميريل

أحب الجياد الصغيرة... و....

ضوء يأتى من ممر الباب يلقى وهجا قرمزيا على الفتيات.

ميريل

أحب رجل الثلج... أحب وحيد القرن.

و...

مزج:

١٧-داخلى. غرفة العمال فى القبو

نيفى (من خارج الكادر)

وقعت أنا الصغيرة وميريل الصغيرة فى شرك قبو الملك. وتوالت الأيام والليالى والأسابيع.

وهج أحمر يضىء فى الغرفة. تأتى فتاة صغيرة فى اتجاه الكاميرا. فى يدها جاروف، وجهها مغطى بالعرق. ترفع الجاروف وتفرغ الفحم فى اتجاه الكاميرا. أنا تظهر وتفعل الشىء نفسه. ميريل تسير وتفرغ الفحم فى اتجاه الكاميرا. فتاة أخرى تكرر الحركة نفسها. عندما يدق الجرس يتركن الكادر.

١٨- داخلى. القبو

نيفى (من خارج الكادر)

فى تلك الليلة، دخل حراس الملك القبو.

نعود إلى الخلف ونرى أن زمنا قد مر. أنا وميريل أصبح شعرهما مشعثا، ووجهاهما باهتين، وعيونهما غائرة، وأنحف كثيرا. رجل طويل يرتدى السواد يدخل.

الحارس

(بصوت نيفى) كل من يعمل طوال الليل ليحفر الخندق سوف يحصل على... طبق شوربة.

ميريل تنظر إلى أنا التى تبدو هزيلة ضعيفة. تذهب ميريل مع الرجل. تتهاوى أنا.

ميريل (من خارج الكادر)

ميريل وحدها كانت لديها القوة.

مزج بطىء:

١٩- داخلى. القبو

أنا ترقد وعيناها مغمضتان. الكاميرا ترتفع ببطء فوقها.

٢٠- داخلى. القبو. زمن غير معلوم

ميريل يغطيها الوحل. تترنح وهى تمسك طبقا من الحساء. إنها مجهدة تماما حتى إنها لا تكاد تستطيع الوصول إلى أنا. تبدو أكثر شحوبا مما تركتها عليه ميريل. ميريل تضع طبق الحساء أمام أنا. تهز أنا مرات عديدة لكى توقظها. أنا تنهض، تنظر إلى الحساء، ثم إلى ميريل. أنا ترقد على ظهرها مرة أخرى. ميريل تهزها مرة أخرى، أنا لا تنهض.

ميريل تناول أنا ملعقة. أنا تضع ملعقتها فى الطبق وكذلك ميريل. أنا ترفع ملعقتها إلى شفتيها، وقبل أن تضعها فى فمها تميل الملعقة فيسقط الحساء مرة أخرى فى الطبق بشكل لا تلحظه ميريل.

ميريل ترفع ملعقتها إلى شفتيها ثم تُسقط الحساء مرة أخرى فى الطبق بشكل لا تلحظه أنا. (إن كل واحدة منهما تريد أن تضحى وتوفر كل الحساء للأخرى- المترجم).

يحدث هذا عدة مرات، يبقى مستوى الحساء على حاله.

ميريل تحدق فى أنا وتكتشف ما تفعله. ميريل تبتسم، أنا تفهم أن ميريل قد اكتشفت الأمر، ميريل تملأ الملعقة وتضعها بين شفتى أنا. أنا تفتح فمها وتشرب الحساء. أنا ترفع ملعقتها وتطعم ميريل. ميريل وأنا تطعم الواحدة منهما الأخرى حتى يفرغ الحساء.

ميريل (من خارج الكادر)

(بدون صبر)، وبعدين، ماذا حدث لهما؟

٢١- داخلى. غرفة المعيشة. الغسق.

يظهرون بشكل سيلويت أمام المدفأة. ميريل وأنا متأثرتان. أنا تحدق فى أظافرها، ثم تنظر إلى ميريل التى تنظر بدورها إلى أنا.

نيفى

الكثيرون يقولون إن طبق الحساء الصغير البسيط هذا هو الذى أنقذ ميريل وأنا. لكننى أقول إن أملهما أيضا قد أنقذهما. أما الملك الشرير الذى تسبب فى الكثير من البؤس فقد خلعوه من على العرش. وفُتحت الأقبية المظلمة الحزينة، ولم يعد أصحاب الأظافر السوداء مضطرين لتغطية أيديهم.

ميريل

جدتى، تبدو تلك مثل قصة حقيقية، مثل فيلم.

ميريل تنهض وتحتضن نيفى. أنا تحتضنهما معا.

أنا

جدتى، أين سمعت تلك القصة؟

نيفى تنحنى إلى الخلف وتطفئ مصباح القراءة. الضوء كان قد أضاء بوضوح الأرقام المطبوعة فى شكل وشم على ذراعها...

نيفى

تلك قصة أخرى...

ينطفئ المصباح. إظلام تدريجى.

تنزل التيترات.

النهاية.

سيناريو "السيدة فى الانتظار"

تأليف كريستيان تيلور

١- خارجى. ضيعة فورتلى مانور. الصباح الباكر

كل شىء هادئ بينما تسقط أشعة شروق الشمس على ضيعة فورتلى مانور.

عند البوابة الخارجية لافتة كبيرة تقول "بارتيل وجونسون من لندن يعلنان عن بيع ضيعة فورتلى مانور، الضيعة الريفية الكبيرة". عند الطرف السفلى من اللافتة شريط "مباع".

٢- داخلى. فورتلى مانور، الصباح

غرف كبيرة خالية من الأثاث، كل شىء مقتصد ونظيف، لا شىء يتحرك فيما عدا ضوء الصباح الذى يزداد تدريجيا عبر المبنى. صوت قرقعة من بعيد.

٣- داخلى. غرفة الطعام. الصباح

يدا امرأة تتحركان فى صندوق ملىء بالأشياء الملفوفة فى جرائد. لفة صغيرة تضاف إلى الصندوق، يُغلق الصندوق. لاصق يوضع على جانب الصندوق مكتوب عليه "مزاد". الآنسة بيتش صاحبة اليدين، امرأة ذات مظهر جميل ورسمى فى أواخر الخمسينيات من عمرها. تجلس كيفما اتفق على حقيبة فى وسط غرفة الطعام الخالية من الأثاث فيما عدا بعض الصناديق المغلقة والكراتين وقطعة من صحيفة، الآنسة بيتش ترتدى بشكل محافظ معطفا صوفيا رماديا وقبعة متواضعة، الآنسة بيتش ترفع كرتونة من على الأرض أمامها وتضعها على حجرها. تفتح الكرتونة وتخرج مجموعة من الخطابات والمراسلات، وبطاقة بريدية حائلة اللون لمنظر عام لنيويورك. تقلب البطاقة المكتوب على ظهرها: "عزيزى والتر، أفتقدك، نيويورك تفتقدك. كم أنت عنيد أيها البريطانى! حبى الدائم، كاثرين".

تعيد الآنسة بيتش البطاقة مكانها وتغلق الكرتونة. تدخل الخادمة سارا صاحبة الوجنتين المتوردتين، ممتلئة القوام، إنها ترتدى أيضا معطفا وقبعة وتحمل صندوقا.

سارا

أعتقد أن ذلك هو آخر صندوق فى مكتب اللورد.

الآنسة بيتش

شكرا يا سارا. هذا الصندوق يحتوى على المراسلات الخاصة للورد والتر. إنها قد تتلف. الآنسة بيتش تضع الصندوق على الأرض.

٣- داخلى. غرفة الطعام. الصباح (استمرار من المشهد السابق)

سارا

السيد كيس، المحامى المسئول عن الوصية، أتى مبكرا وأتى بهذا.

سارا تسحب من جيب معطفها مظروفا أبيض وتعطيه للآنسة بيتش.

سارا

وقال إنك سوف تعلمين ما هذا.

الآنسة بيتش تأخذ الخطاب وتفحصه، مكتوب عليه: "كاثرين سبنسر، ٣٦٥ بارك أفينيو، بينتهاوس، نيويورك ١٠٠٢٢". تتوقف لحظة، وتضع المظروف فى حقيبة يدها. يدخل ستيفنس الخادم الشاب.

ستيفنس

هل هذا كل شىء يا آنسة بيتش؟

الآنسة بيتش

نعم، نعم. أعتقد أن عملكما انتهى هنا.

سارا

أود أن أقول لك يا آنسة بيتش إنك قد كنت مديرة لبيت جميل، وكان ممتعا العمل معك فى فريق إدارة المنزل.

الآنسة بيتش تجمع أشياءها.

سارا

لو كان سيادة اللورد حيا فأنا متأكدة أنه كان سيقول الشىء نفسه.

الآنسة بيتش

فضلا عندما تنتهى من إغلاق المنزل يا ستيفنس اترك المفاتيح فى مكتب السيد كيس.

٤- داخلى. الصالة. نهار.

الآنسة بيتش تخرج من غرفة الطعام وتدخل إلى صالة من الرخام مثل الممر.

قطع إلى

٣- داخلى. غرفة الطعام. نهار. (استمرار)

ستيفنس

ماذا يجرى؟

سارا

أعتقد أن الآنسة بيتش سوف تسافر لتقابل غريمتها.

٥- خارجى فورتلى مانور. نهار

الآنسة بيتش تخرج من فورتلى مانور وهى تحمل حقيبتها، تسير بهدوء فى الطريق الريفى.

يظهر عنوان على الشاشة: "السيدة فى الانتظار"

قطع إلى:

٦- خارجى. خط الأفق لمدينة نيويورك. ليل.

نسمع موسيقى السبعينيات ونرى منظرا من الجسر لمدينة نيويورك وهى تتلألأ بالحياة. السيارات تمرق فى الشوارع، ونوافذ مضاءة كثيرة، تلك نيويورك فى أوجها،

منعمة بالحياة والحيوية. فوق المنظر نقرأ العنوان: الأربعاء، ١٢ يوليو ١٩٧٧، الساعة ٩,١٥ مساء.

قطع إلى:

٧- خارجى. سيارة أجرة. ليل

الآنسة بيتش تجلس فى المقعد الخلفى لسيارة أجرة تدخل المدينة. تنظر من نافذة السيارة، وقد بهرتها الأضواء التى تمر بها.

قطع إلى:

٨- خارجى. مبنى سكنى. ليل

سيارة التاكسى تقف بجوار المبنى السكنى. تخرج منها الآنسة بيتش وهى لا تزال ترتدى الملابس السابقة نفسها. تنظر إلى أعلى المبنى (الطابق الثامن) ثم تدخل المبنى.

قطع إلى:

٩- داخلى. ردهة المبنى السكنى. ليل

البواب يحاول بصعوبة أن يحمل باقة كبيرة من الزهور سلمها له شاب يركب زلاجة. الشاب يُخرج بطاقة استلام يحاول البواب بصعوبة التوقيع عليها. الآنسة بيتش تدخل الردهة وتمر بالبواب المشغول. تصل إلى المصعد، تضغط على الزرار، وتنتظر. تخرج الخطاب من حقيبة يدها، تلقى إليه نظرة سريعة، ثم تعيده بسرعة إلى الحقيبة. يصل المصعد إلى الآنسة بيتش.

قطع إلى:

١٠- داخلى. المصعد. ليل

الآنسة بيتش تدخل المصعد وتضغط على زرار الدور العلوى. يُغلق الباب، الآنسة بيتش تقف وحدها. تضغط على زرار الطابق العلوى مرة ثانية. يدق جرس الباب. صوت الباب يفتح... الآنسة تبدأ فى الغمغمة لنفسها بينما تضىء أنوار الطوابق بسرعة.

الآنسة بيتش

أهلا... آنسة سبنسر؟ (تتوقف لحظة).

الآنسة سبنسر؟ الآنسة كاثرين سبنسر؟ أنا الآنسة بيتش. لدىَّ خطاب من اللورد والتر. هل يمكننى أن أدخل؟

المصعد يستمر فى الارتفاع، ٢٥.. ٢٦.. ٢٧.. ٢٨.. ثم يتوقف فجأة. الآنسة بيتش تفيق من حلم يقظتها بينما يفتح الباب، وهناك تقف سكارليت، فاتنة وذات ماكياج ثقيل، وتضع نظارة شمسية، وباروكة كبيرة، وفستان سهرة مبهرج، وحقيبة جلدية كبيرة لها سوستة. تندفع داخلة متجاهلة الآنسة بيتش، تضغط على زرار الردهة. يغلق الباب ويستمر المصعد فى الارتفاع.

سكارليت

لا أصدق هذا.

الآنسة بيتش تحدق فى تلك الشخصية الفوضوية المثيرة سكارليت، التى تستند باسترخاء إلى الحائط. الآنسة بيتش صامتة لكنها تستمر فى التحديق، سكارليت بدورها تحدق فيها.

١٠- داخلى. المصعد. ليل (استمرار)

سكارليت

أعرف، إنه مثل تصادم على الطريق السريع- لا تستطيعين النظر إليه ولا تستطيعين إبعاد نظرك عنه.

الآنسة بيتش تحاول أن تبتسم، لكن سكارليت تحدق فيها دون تعبير. تستدير الآنسة بيتش بسرعة. هناك لحظة من الصمت الغريب بينما يستمر المصعد فى الصعود. فجأة تبدأ مصابيح المصعد فى الارتعاش، وصوت ضجة عالية لانقطاع الكهرباء

قطع إلى

١١- خارجى. مدينة نيويورك. ليل.

إشارة مرور تنطفئ. تتوقف إشارة "لا تعبر" عن الإضاءة. تخبو إضاءة الشوارع. تظلم المبانى. تنطفئ الأنوار فى بناية إمباير ستيت. أصوات الاضطراب فى المدينة.

قطع إلى:

١٢- داخلى. المصعد. ليل.

يستمر صوت انسحاب الكهرباء. تعتم الإضاءة داخل المصعد شيئا فشيئا، ثم صوت فرملة عالية. يتوقف المصعد تماما، ثم إضاءة سريعة، ثم إعتام كامل.

الآنسة بيتش

ماذا حدث؟!

صمت فى الظلام. ولاعة تضىء فترى سكارليت.

سكارليت

لقد تعطلنا أيتها السيدة.

١٢- داخلى. المصعد. ليل (استمرار)

الآنسة بيتش

يا ربى... لا يمكن أن يحدث هذا... ثم ماذا...

الآنسة بيتش تنظر إلى سكارليت بعصبية كاملة وقد تجمدت. سكارليت تبحث فى حقيبتها الجلدية الكبيرة الموجودة على الأرض.

الآنسة بيتش

انتظرى! ماذا تفعلين؟

سكارليت تتجاهل الآنسة بيتش، ما تزال تنحنى على حقيبتها مستمرة فى بحثها. الآنسة بيتش تفتح لوحة على جدار المصعد وتخرج تليفون الطوارئ.

الآنسة بيتش

ألو... أنا محبوسة فى المصعد... أنتم يا من هناك؟

لا يوجد رد. الآنسة بيتش تضغط على أزرار التليفون بعصبية ثم تعيده إلى مكانه. تستمر سكارليت فى البحث فى حقيبتها

الآنسة بيتش

إلى متى تعتقدين أن هذا سوف يستمر... إلى متى سوف نتوقف هنا؟

سكارليت

لا أدرى.

تستمر سكارليت فى البحث فى حقيبتها. يرتعش ضوء الطوارئ.

الآنسة بيتش

أوه، يمكن أن نُحبس هنا لساعات.

سكارليت تجد بعض السجائر، تبدو محبطة.

سكارليت

أيتها السيدة، أنا واعية بذلك.

١٢- داخلى المصعد. ليل. (استمرار)

الآنسة بيتش

ليتك تتوقفين عن قول ذلك. أنا لست سيدة. لست السيدة فلان أو علان. أنا فقط الآنسة بيتش. اسمى بيتش.

سكارليت تقف.

سكارليت

وأنا سكارليت. إزيك؟

سكارليت تشغل سيجارة. الآنسة بيتش تسعل فى تعبير عن عدم الموافقة.

سكارليت

يجب أن أدخن.

الآنسة بيتش

هل سكارليت هذا... اسم مسرحى؟

سكارليت

يمكنك أن تقولى ذلك.

الآنسة بيتش

أعرف هذا الاسم. لقد كانت أمى تعمل فى المسرح. ماذا تعملين فى المسرح يا آنسة سكارليت؟

سكارليت

الناس... يستأجروننى لحفلات خاصة وأشياء من هذا القبيل. فى الأغلب أغنى.

الآنسة بيتش

كل هذه الإثارة... لم أفهم المقصود بالضبط.

سكارليت تلاحظ قلادة ماسية جميلة على طية صدر الآنسة بيتش، تخلع نظارتها الشمسية لكى ترى القلادة بشكل أقرب.

سكارليت

ليس هناك مكان للبهجة الآن ربما، لكن أعطينى الماس فى أى وقت.

١٢- داخلى . المصعد. ليل (استمرار)

الآنسة بيتش تصدر حركة كأنها تحمى القلادة الماسية على معطفها.

الآنسة بيتش

نعم، إنها قلادة أمى. يخيل لى أنها زجاجية كما أعتقد. ليست غالية، أتصور ذلك.

سكارليت

هل أنت ذاهبة إلى مكان خاص... زيارة خاصة؟

الآنسة بيتش

نعم... صداقة قديمة.

سكارليت

هذا كان لأمى.

سكارليت تمد يدها وفيها خاتم ماسى صغير ورقيق. الآنسة ترتدى نظارتها.

الآنسة بيتش

جميل جدا.

الآنسة بيتش تقترب لترى الخاتم عن قرب فى يد سكارليت الممدودة.

يدان كبيرتان. لك يدان كبيرتان رائعتان يا آنسة سكارليت. تشبهان...

الآنسة بيتش على وشك أن تأخذ يد سكارليت فى يدها... الآنسة بيتش تنظر إلى سكارليت الواقفة فى سكون. الآنسة بيتش تسحب يدها بسرعة وتتراجع صامتة، وتصبح أكثر قلقا وعصبية.

سكارليت

حصل حاجة؟

تظل الآنسة بيتش صامتة، تصلح من هندامها.

الآنسة بيتش

ولا حاجة.

١٢- داخلى. المصعد. ليل (استمرار)

هناك لحظة صمت وسكون، الاثنتان تتبادلان النظرات، تظل الآنسة بيتش صامتة، ثم تقول بدون تفكير.

الآنسة بيتش

اعذرينى لكن هل تستطيعين أن تفعلى ذلك فى العلن؟!

سكارليت

أفعل ماذا؟

الآنسة بيتش

هناك قوانين!

سكارليت

لم تعد هناك قوانين.

الآنسة بيتش

إن ما يفعله المرء فى حياته الخاصة هو من شئونه لكن أن يتباهى به فى العلن... هذا ليس شيئا صحيحا.

سكارليت

لماذا تتدخلين فى أمورى اللعينة الخاصة؟ (تستخدم كلمات نابية- المترجم).

الآنسة بيتش

أرجوك.

قطع إلى:

١٣- داخلى. غرفة آلات تشغيل المصعد. ليل

ترس كبير يصدر صوت حشرجة عالية يتحرك ببطء.

قطع إلى:

١٤- داخلى. المصعد. ليل

هزة عنيفة مفاجئة، ينزلق المصعد إلى أسفل.

الآنسة بيتش وسكارليت

آآآآاه ...!

قطع إلى:

١٤- داخلى. المصعد مفتوح. ليل

الباب الداخلى يفتح قليلا ليكشف عن أن المصعد محشور بين طابقين.

سكارليت

الظاهر أنهم يرحبون بنا أكثر من اللازم.

سكارليت تخرج من حقيبتها عَتَلة صغيرة. الآنسة بيتش تبدو عصبية بينما تقوم سكارليت بمهارة بوضع العتلة بين الأبواب الخارجية وتبدأ فى الفتح. سكارليت تفتح الباب وتبعد بين ضلفتيه. الآنسة بيتش تنظر مذهولة بأداء سكارليت.

سكارليت

خلينا نقول... ليس من السهل أن تكونى امرأة هذه الأيام.

سكارليت تضع العتلة مرة أخرى فى حقيبتها وتبتسم بعذوبة. تمسك بحقيبتها وتنزلق بخفة بين الأبواب وتنزل إلى الدور المظلم بالأسفل. تختفى فى الظلام تاركة الآنسة بيتش وحدها. الآنسة بيتش تنتظر... وتنتظر... وتنتظر...

قطع إلى:

١٥- داخلى. المصعد المفتوح. ليل

نسمع على البعد صوت تقرير إذاعى عبر الممر. وفجأة ينظر رجل غريب يحمل شرابا فى يد وراديو فى اليد الأخرى، ويدخل رأسه بين أبواب المصعد. ليضع الشراب والراديو على أرض المصعد. يغلق الراديو. من الواضح أنه مخمور وينظر محدقا إلى الآنسة بيتش، هى تحدق فيه وهو يحدق فيها.

الرجل

أهلا.

الآنسة بيتش

أهلا... أعتقد أنك لم تأت لإصلاح المصعد؟

الرجل

هذا ما أعتقده. المكان مظلم... وأنا أبحث عن صحبة... وأنت وحدك هناك. مثل غرباء فى الليل. ما رأيك يا عزيزتى الحلوة؟

الآنسة بيتش تنظر إلى الرجل فى رعب. إنها متجمدة من القرف وتمسك جيدا بحقيبتها.

١٦- داخلى. بئر السلم. ليل

سكارليت تفتح باب بئر السلم وتفحص المكان. على البعد صرخة من الآنسة بيتش. سكارليت تنظر خلفها ثم تعود إلى الممر.

قطع إلى:

١٧- داخلى. المصعد المفتوح. ليل

الآنسة بيتش تصرخ. الرجل يرفع يديه دفاعا عن نفسه.

الرجل

خلاص... خلاص... أنت الخسرانة.

يستدير الرجل ليرحل. تتنهد الآنسة بيتش وهى تحتضن حقيبتها.

قطع إلى:

١٨- داخلى. الممر. ليل

الرجل يقف فى مواجهة سكارليت التى تبدو مهددة فى ضوء ولاعتها. تنظر إلى الرجل فى تجهم. الرجل يجمع أشياءه بسرعة ويعدو مبتعدا.

قطع إلى:

١٩- داخلى. المصعد المفتوح. ليل

الآنسة بيتش تنتظر. تظهر سكارليت التى تمد يدها إلى الآنسة بيتش.

سكارليت

هل أنت خائفة من الظلام؟ المبنى كله مظلم. هل ستأتين.

قطع إلى:

٢٠- داخلى. ممر الشقق. ليل

الآنسة بيتش مترددة ثم تمد ساقها، تتجحان بصعوبة فى أن تخرج الآنسة بيتش من المصعد.

٢٠- داخلى ممر الشقق. ليل

سكارليت والآنسة بيتش

انتظرى... أيوه، على الأرض... انتظرى... أنا أحاول... أين الأرض... أنا أنزلق...

آه... انتظرى...آه.

الآنسة بيتش تنزلق، هى وسكارليت تقعان على الأرض.

سكارليت

هل أنت بخير؟

الآنسة بيتش

أعتقد أن الرجال يجيدون رفع الأشياء.

سكارليت

ماشى، لكننى لست من النوع الذى يرفع.

سكارليت تقف بينما تمسك الآنسة بيتش بكاحلها.

الآنسة بيتش

لقد التوى كاحلى. يبدو أنه كُسر.

سكارليت

ماذا؟ هل أنت متأكدة؟

الآنسة بيتش تنظر نظرة ألم تجاه سكارليت.

الآنسة بيتش

متأكدة؟ كيف لى أن أتأكد. أحتاج إلى طبيب.

سكارليت

طيب، هل تستطيعين تحريك أصابع قدمك؟

الآنسة بيتش تلوى قسمات وجهها فى ألم.

٢٠- داخلى. ممر الشقق. ليل (استمرار)

الآنسة بيتش

يادوب.

سكارليت

إذن لم ينكسر. أستطيع أن أساعدك.

المر يمتد أمامها فى الظلام

الآنسة بيتش

لكن لا يوجد ضوء.

تنقب سكارليت فى حقيبتها التى وقعت إلى جانب الآنسة بيتش.

سكارليت

كدت أن أنسى.

سكارليت تُخرج شمعة تشبه قضيبا منتصبا وتحركها أمام الآنسة بيتش.

سكارليت

الخلاص.

الآنسة سكارليت تجلس متجمدة من الرعب والاضطراب فى مواجهة القضيب. وهى محرجة تأخذه بين يديها. سكارليت تشعل الولاعة، وتلمس قمة الشمعة فيتدفق منها الضوء. سكارليت تبدأ فى رفع الآنسة بيتش التى لا تزال تحدق فى سكارليت.

الآنسة بيتش

أنت أغرب شخص قابلته فى حياتى.

سكارليت

أيتها السيدة، هذا الحديث يمكن أن يجعلك تنتهين قطعا ممزقة فى كيس أسود من البلاستيك.

٢١- داخلى. بئر السلم. ليل

ينفتح باب بئر السلم. الآنسة تعرج، إحدى ذراعيها ملتفة حول سكارليت، وذراعها الأخرى تحمل الشمعة. تبدآن فى صعود السلم وهما تلهثان. مجموعة من ثلاثة أشخاص ينزلون السلم بسرعة وفى أفواههم زمامير حفلة ويحملون بالونات. يصرخون ويزمرون. امرأة منهم تنفخ زمارة فى وجه الآنسة بيتش ثم تجرى نازلة. تجاهد سكارليت مع الآنسة بيتش فى الصعود.

سكارليت

كويس أن هناك أحدا مستمتع.

الآنسة بيتش

لماذا نصعد؟

سكارليت

لكى نزور صديقتك.

الآنسة بيتش

لا! لا يمكن أن نذهب. ليس وشكلنا هكذا.

سكارليت

لو أردت أن تتحدثى عن الاحتمالات، بقيت أربعون سلمة وكاحلك ملتوية، وهى صديقتك، سوف تساعدك.

الآنسة بيتش

انتظرى... أنت لا تفهمين.

قطع إلى:

٢٢- دخلى. ممر الشقق. ليل

الآنسة بيتش وسكارليت تقفان خارج الشقة. إنهما مشعثتان وتعرقان. الآنسة بيتش تمسك الشمعة. تطرق على الباب فى رقة. تنظران. لا إجابة. سكارليت تطرق على الباب. تنظران. لا إجابة. سكارليت تطرق مرة أخرى. لا إجابة.

الآنسة بيتش

خلاص، يبدو أنه لا يوجد أحد فى المنزل.

سكارليت تضع حقيبتها على الأرض وتنحنى، تخرج من حقيبتها مجموعة من الأدوات الصغيرة، تحشرها فى قفل الباب. الآنسة بيتش تهمس.

الآنسة بيتش

ماذا تفعلين؟

سكارليت

قلت لك... إننى لن أحملك لأنزل بك أربعين دورا على السلم.

سكارليت تعبث بمهارة فى القفل.

الآنسة بيتش

توقفى. لا يمكنك فعل ذلك. ماذا إذا عادت؟

سكارليت تحكم وضع إحدى أدواتها، يصدر صوت فتح القفل.

سكارليت

إنها صديقتك، سوف تتفهم الأمر.

سكارليت تدير مقبض الباب الذى ينفتح - تبتسم بعذوبة.

سكارليت

بالإضافة إلى ذلك، الباب كان مفتوحا. هل ستأتين؟

سكارليت تدخل.

قطع إلى:

٢٣- داخلى. ممر صالة الشقة. ليل.

تدخل الاثنتان الشقة. الآنسة بيتش مترددة عند الباب. سكارليت تحاول أن تشغل مفتاح الإضاءة. كل شىء يبقى فى الظلام. الآنسة بيتش تعرج.

الآنسة بيتش

لا تلمسى أى شىء!

سكارليت تصل إلى منضدة جانبية فى الممر حيث يوجد شمعدانان تشعلهما. تستمر الآنسة بيتش فى أن تعرج.

سكارليت

لن يتحسن كاحلك وأنت تعرجين طوال الوقت.

٢٣- داخلى. ممر صالة الشقة. داخلى.

الآنسة بيتش تجلس على مقعد، بينما سكارليت تسحب درجا فى المنضدة الجانبية. سكارليت تكتشف مصباح بطارية وتناوله إلى الآنسة بيتش، وتأخذ شمعدانا وشمعة القضيب وتتجول فى الممر.

سكارليت

لصديقتك شقة لطيفة.

الآنسة بيتش

لا تلمسى أى شىء.

تختفى سكارليت فى غرفة النوم، وتترك الآنسة بيتش وحدها. الآنسة بيتش تضىء البطارية وتستخدمها لمسح الممر وغرفة المعيشة البعيدة. كل شىء منظم ونظيف ورقيق وأنثوى. يمكن أن نلحظ القطعة الغريبة من الأثاث واللوحات. تعاود سكارليت الظهور

وهى تحمل شمعة القضيب فقط، ترفع الآنسة بيتش وتبدأ فى مساعدتها لتتحرك عبر الممر.

سكارليت

يمكنك أن تريحى قدمك هنا.

قطع إلى:

٢٤- داخلى- غرفة النوم. ليل

تدخلان غرفة النوم. فى وسطها سرير مزدوج وضعت سكارليت الشمعدان إلى جانبه. تحمل سكارليت الآنسة بيتش إلى السرير، تضعها برفق وتذهب إلى الحمام. الآنسة بيتش تمسح الغرفة بعينيها والبطارية.

الآنسة بيتش

ليس من الضرورى أن تنتظرى. لا أريد أن أبقيك إذا كان هناك مكان يجب عليك أن تذهبى إليه.

٢٥- داخلى. الحمام. ليل

سكارليت وضعت القضيب، وهى الآن أمام مجموعة من الماكياج باهظ الثمن. تربِّت بيديها عليها، وترفع زجاجة عطر بللورية إلى أنفها.

سكارليت

لا، ليس هناك مكان لأذهب إليه.

٢٦- داخلى. غرفة النوم. ليل

الآنسة بيتش تربت بيدها على ملاءة السرير الحريرية، تستدير إلى منضدة جانب السرير حيث العديد من الصور الفوتوغرافية فى براويز فضية. إنها صور عن لحظات سعيدة من مراحل الحياة. الآنسة بيتش تفحصها بعناية. تجد من بينها صورة لكاثرين سبنسر ولورد والتر. ثم ترفع صورة للورد والتر وحده، تفحصها بعناية، مكتوب عليها: "إلى كاثرين، حبى الدائم، والتر". تربت على الصورة للحظة. تظهر سكارليت وهى

تحمل بعض الأربطة وكوبا من الماء. تعيد الآنسة بيتش الصورة إلى مكانها بسرعة. تناولها سكارليت كوب الماء وحبتين من الدواء. الآنسة بيتش مترددة.

سكارليت

مسكن للألم.

الآنسة بيتش تأخذ الحبتين وهى مترددة، تبتلعهما وهى تنظر دائما فى عينى سكارليت، التى تنحنى عند قدم الآنسة بيتش وتخلع عنها حذاءها، ثم تفك الأربطة وتبدأ فى ربط كاحلها.

الآنسة بيتش

أشكرك جدا، لكننى أعتقد أننى قادرة على معالجة الأمر. أعتقد ذلك بحق.

سكارليت مستمرة فى ربط قدم الآنسة بيتش وإن كان بشكل أخرق.

الآنسة بيتش

لا، لا، أنت تفعلين ذلك غلط.

سكارليت

آسفة، أحاول فقط أن أساعدك.

الآنسة بيتش

أنت لا تساعديننى، أنت تجعلين الأشياء أسوأ، أعتقد أن من الأفضل أن ترحلى.

سكارليت

ظريف. أساعدك فى المصعد... وأحملك إلى هنا، وأربط قدمك.

٢٦- داخلى. غرفة النوم. ليل (استمرار)

الآنسة بيتش

هايل، كله غلط، كل ما تفعلينه غلط.

سكارليت

أنا آسفة جدا... لم أكتشف أننى لست خبيرة.

الآنسة بيتش

عندما تقضين الجزء الأفضل من حياتك فى خدمة الآخرين، سوف تصبحين متخصصة جدا فى مثل هذه الأشياء.

سكارليت تنتهى من ربط قدم الآنسة بيتش.

سكارليت

طيب، قد يكون هذا هو وقت الراحة.

سكارليت تضع أشياءها بسرعة على الأرض، وتنهض وترحل. تنهض الآنسة بيتش لتلحق بها لكنها تجفل من الألم بمجرد أن تضع ثقلها على قدمها. تتردد وتجلس على السرير. إنها مجهدة تماما فتقرر أن تستريح. تستلقى وهى تمسك البطارية التى تضعها الآن على بطنها.

٢٧- داخلى. غرفة المعيشة. ليل

يد سكارليت تسحب من حقيبتها راديو ترانزيستور صغيرا تديره.

الراديو

بسبب عاصفة رعدية فى شمال الولاية، ضرب البرق أربعة خطوط للطاقة الكهربية فى وقت مبكر من هذا المساء. وخلال نصف ساعة تناقصت الطاقة بمقدار ألفى ميجا وات، وفى تمام التاسعة وأربع وثلاثين دقيقة أظلمت نيويورك بشكل كامل، وتحاول شركة الكهرباء استعادة الطاقة. وهناك تقارير عن انتشار أعمال العنف والنهب.

٢٧- داخلى. غرفة المعيشة. ليل

الويسكى يُصب فى أكواب زجاجية. سكارليت جالسة وحدها وقد فقدت كل زينتها، تمدد ساقيها بطريقة ذكورية تماما. تذهب إلى النافذة وتنظر إلى الظلام المنتشر فى الأفق. هناك سارينة شرطة تُسمع من بعيد.

مزج إلى:

٢٨- داخلى: غرفة النوم. ليل

الشمعدان إلى جانب السرير كادت الشمعة فيه أن تنتهى. تستيقظ الآنسة بيتش فجأة وتضىء البطارية وتصوب ضوءها تجاه الممر. الضوء يسقط على وجه سكارليت

وهى تقف على باب غرفة النوم حاملة شمعدانا، تقف فخورة مقلدة تمثال الحرية، ترتدى معطفا واسعا من الفراء، ومجوهرات، وقبعة من طراز القرن التاسع عشر.

سكارليت

حلو، مش كده؟

الآنسة بيتش

من أين أتيت بها؟ اخلعيها حالا.

سكارليت

لن أتلفها. أرجوك، إننى أريدها لخمس دقائق فقط.

الآنسة بيتش

ماذا تعنين بكلمة تريدين؟ لا أعتقد أنك تعرفين حقا ما تريدين.

سكارليت

ماذا يجعلك متأكدة إلى هذا الحد! أنت لا تعرفين أى شىء عنى يا كمثراية. (بيتش تعنى كمثرى- المترجم).

سكارليت تبتسم ابتسامة كبيرة بينما الآنسة بيتش تنظر لها يائسة، وتقف وتبدأ فى مغادرة غرفة النوم.

الآنسة بيتش

كان يجب ألاً نأتى، لا نستطيع البقاء هنا.

قطع إلى:

٢٩- داخلى. الممر. ليل

الآنسة بيتش تسير بحيوية رغم أنها تعرج.

سكارليت

المدينة كلها مظلمة بحق السماء. الفوضى تعم فى الخارج.

الآنسة بيتش

وماذا إذا عادت؟ سوف تغضب من أنك اقتحمت منزلها، ولمست كل أشيائها.

سكارليت

اقتحمنا... نا... يا حبيبتى. لم يجرّك أحد من الباب.

الآنسة بيتش متجمدة.

سكارليت

أنت قلت لى إنها كانت صديقتك.

الآنسة بيتش

يعنى... حاجة زى كده. صديقة لرجل كرست حياتى له. لم أستطع أن أدير ظهرى لذلك.

سكارليت

أنت كذبت إذن.

الآنسة بيتش

أنت كذبت علىّ أولا. بكل هذا الـ... بهاء والتألق.

سكارليت

تألق؟

الآنسة بيتش

لماذا بالضبط ترتدين ملابسك بهذا الشكل؟!

الآنسة بيتش تشير إلى ملابس سكارليت. تترك سكارليت خلفها، وتتجول فى غرفة المعيشة.

٢٩- داخلى. الممر. ليل.

سكارليت

لأننى أحب ذلك. أحب لفت الأنظار.

الآنسة بيتش

إذن أنت تمثلين فقط، إنه فستان مبهر.

الآنسة بيتش تتحول إلى سكارليت التى تقف مضطربة.

الآنسة بيتش

ربما تبدين فاتنة، لكن انظرى إلى نفسك. ماذا أنت الآن. أنت حتى لا تعرفين. سوف تجدنا هى هنا، وأصبح أنا أضحوكة، نحن الاثنتين سنصبح أضحوكة، لكن فى حالتك الأمر يكاد ألاَّ يكون مهما أصلا.

الآنسة بيتش تنظر إلى سكارليت التى تقف بلا حراك.

(وقفة)

سكارليت

عن إذنك، سوف أدخل الحمام. (تستخدم كلمات بذيئة - المترجم)

الآنسة بيتش

أنت غير متحضرة على الإطلاق.

٣٠- داخلى. غرفة المعيشة. ليل

الآنسة بيتش تدخل غرفة المعيشة التى تسبح الآن فى ضوء الشموع. لقد رتبت سكارليت الشموع فى كل أنحاء الغرفة بشكل جميل. إنه منظر مبهر. الآنسة بيتش تقف فى رهبة. على المائدة وضعت سكارليت أدوات العشاء بشكل جميل لشخصين، العشاء بسيط لكنه شهى. بطاقتان موضوعتان أمام الأطباق، وبحروف جميلة مكتوبة "ليدى بيتش" على إحداها، وعلى الأخرى "ليدى سكارليت"، تلتفت الآنسة بيتش إلى سكارليت التى اختفت الآن. تلتفت مرة أخرى إلى المائدة وتجلس. تلاحظ وضع أدوات المائدة وتعيد ترتيب وضع الأطباق على نحو صحيح.

قطع إلى:

٣١- داخلى. باب الحمام. ليل

الآنسة بيتش تطرق على باب الحمام. تهمس فى خوف.

الآنسة بيتش

سكارليت، يا سكارليت.

لا رد.

أنا آسفة.

قطع إلى:

٣٢- داخلى. الحمام. ليل

سكارليت تجلس أمام المرآة. تخلع باروكتها وتجلس صلعاء. تأخذ بعض الكريم من قارورة وتفرده على وجهها، ماكياجها الثقيل يفسد بشكل كبير.

الآنسة بيتش (المفترض من خارج الكادر- المترجم)

أنت نابضة جدا بالحياة يا عزيزتى، ربما أبدو أنا كشخص رمادى بالنسبة لك وأنت مفعمة بالألوان... وأنت على حق...

قطع إلى:

٣١- داخلى. باب الحمام. ليل

الآنسة بيتش تقف بالقرب من الباب.

الآنسة بيتش

أنت عارفة، لقد كنت مديرة منزل لرجل طوال ثلاثين عاما. كانت علاقتنا رسمية تماما فى طابعها... رغم أننا كنا أحيانا - طبعا - نناقش أمورا غير رسمية... من حين إلى آخر.

تتوقف لحظة.

لقد أتيت لأسلم خطاب حبه. أنا لا أعرف هذه المرأة... أنت عارفة، كل ما أعلمه هو...

٣٢- داخلى. الحمام. ليل

سكارليت تستخدم إسفنجة وتزيل كل الماكياج. تتوقف سكارليت وتبدأ فى الإنصات إلى الآنسة بيتش. سكارليت تأخذ نفسا من سيجارتها وتنظر إلى نفسها فى المرآة وهى صلعاء. تبقى أنثوية الملامح، ولكن بدون الماكياج فقدت كل البهاء.

الآنسة بيتش (المفترض خارج الكادر- المترجم)

أعطيته أفضل سنوات عمرى. الأفضل على الإطلاق لكنه لم يلاحظ. أعرف أنك يمكن أن تقولى عنى جبانة. أنت عارفة، لست فى وضع لأحكم على أفعالك... أنا فقط أحسدك على شجاعتك. بهدوء وبطء تخلع سكارليت قرطيها المبهرجين.

٣١- داخلى. باب الحمام. ليل

الآنسة بيتش تمضى ومعها شمعتها. تنطفئ الشمعة.

قطع إلى:

٣٣- خارجى. مانهاتن من بعيد. الصباح الباكر

الشمس تشرق ببطء من وراء البنايات. نسمع صوت راديو بآخر الأنباء. نعود إلى الوراء فنرى سكارليت واقفة بجوار النافذة.

٣٤- داخلى. غرفة المعيشة. الصباح

سكارليت واقفة عند النافذة. الغرفة مضاءة بضوء المصباح الأزرق. الآنسة بيتش مستلقية على أريكة نائمة. سكارليت تجلس فى مواجهتها، ترتدى ملابس بسيطة لكنها جميلة. مظهرها وتسريحة شعرها أنثويان لكنها تخلت عن كل البهرجة. جمالها ينبع الآن من بساطتها ورقتها. تدخن سيجارة. الآنسة بيتش تستيقظ. مفرود على المقعد أمامها ملابس جميلة وزوج أنيق من الأحذية.

سكارليت

اعتاد الناس أن يخبرونى كيف يمكن لى أن أسير على الطريق القويم. كان ما أحتاجه هو امرأة طيبة. لقد كنت أريد أن أكون أجمل امرأة.

٣٤- داخلى. غرفة المعيشة. الصباح. (استمرار)

سكارليت تنظر إلى الآنسة بيتش وتبتسم.

سكارليت

يجب أن تدركى ما تملكين... وتستمتعى به. إذا كان على بقية العالم فإنهم لن يتركوك تفعلين ذلك.

مزج إلى:

٣٥- داخلى. غرفة المعيشة. وقت متأخر من الصباح

نتجول فى الشقة. ضوء المصباح الخافت يضىء الأشياء الغريبة هنا وهناك ويبرزها. الشموع احترقت. كل شىء هادئ. شخص ما يغنى على البعد. ندخل غرفة المعيشة. منضدة عليها أدوات اللبس وضعت هناك. الآنسة بيتش تجلس أمام المرآة. سكارليت تقف بجانبها وتغنى بينما تعتنى بالآنسة بيتش.

مزج إلى:

٣٦- داخلى. غرفة المعيشة. نهار

طلاء أظافر يوضع على بعض الأظافر. يتم برد وتقليم الأظافر. محدد العيون يوضع على بعض العيون، وكذلك "الماسكرا" على الرموش. طلاء الشفاة على بعض الشفاة. هناك من يصلح تسريحة شعر الآنسة بيتش. بودرة على الوجه. حذاء يوضع فى قدم. يتم ارتداء فستان. وأقراط تغلق. وعقد حول العنق.

مزج إلى:

٣٧- داخلى. غرفة المعيشة. نهار

سكارليت مستمرة فى العناية بالآنسة بيتش. ثم تذهب لتحضر زجاجة عطر. الآنسة بيتش تمد يدها إلى حقيبتها التى يقع منها مظروف. تسحب المظروف المكتوب عليه "السيدة كاثرين سبنسر". تقربه منها وتنظر إلى انعكاس صورتها فى المرآة. إنها الآن مكتملة. جميلة وأنيقة فى الملابس والماكياج. تتوقف لحظة وتنظر إلى المظروف. تظل صامتة. تعود سكارليت وتجلس بالقرب منها. الآنسة بيتش تظل صامتة ثم تأخذ الخطاب وتعيده إلى مكانه.

الآنسة بيتش

أنا لست كاثرين سبنسر، كنت أتمنى أن أكون لكننى لست كذلك. إذا كنت أستحق الاحترام حقا فقد كان يجب علىّ أن أرحل من فورتلى مانور قبل كتابة هذا الخطاب أصلا.

الآنسة بيتش تبتسم وتضع الخطاب جانبا. تقف مستقيمة وتبدو مثل صورة جميلة راقية.

سكارليت

عربتك فى الانتظار يا آنسة بيتش.

الآنسة بيتش تنحنى انحناءة احترام، وتدور حول نفسها لتستعرض ملابسها الفاخرة. تدور وتدور وتدور...

مزج إلى:

٣٨- داخلى. الشقة. ليل

يمكن سماع موسيقى كلاسيكية. الآنسة بيتش مستمرة فى الدوران وهى ترتدى الملابس الجميلة، وسكارليت فى ملابسها البسيطة كما فى السابق. شعر الآنسة بيتش الذى كان رسميا نراه الآن منسدلا، وهنا تعبير الرضا على وجه كل من سكارليت والآنسة بيتش. ترقصان الفالس بنعومة وتردد ورشاقة فى أنحاء الغرفة. الآنسة بيتش تعرج خفيفا. تستمران فى الرقص. تنتهى الموسيقى وتتوقفان. تترددان ثم تقتربان من بعضهما. من خلفهما نرى المدينة يعود إليها الضوء. تترددان كما لو أنهما على وشك قبلة. النور فى الشقة يرتعش فجأة وصوت عودة الطاقة الكهربية، ينطفئ النور ثم يعود. بسبب الإضاءة تبتعد الآنسة بيتش وسكارليت عن عناقهما. لقد زال السحر وانكشف كل شىء. تبدوان محرجتين.

قطع إلى:

٣٩- داخلى. ممر الصالة فى الشقة. ليل

الآنسة بيتش وسكارليت تبدآن فى مغادرة الشقة. سكارليت تجمع حقيبتها، قبل

الخروج تخرج الآنسة بيتش المظروف من حقيبة يدها وتضعه على برواز المرآة. تتوقف لحظة وتنظر إلى انعكاس صورتها فى المرآة مليئة بالشباب والرضا.

تبتسم.

٤٠- داخلى. المصعد. ليل

صوت الأسانسير وهو ينزل. الآنسة بيتش وسكارليت تقفان جنبا إلى جنب. إنهما صامتتان ولا تتبادلان الحوار أو النظرات كما لو أنهما غريبتان. يتوقف المصعد ويدخل فيه رجل عجوز.

الرجل العجوز

وعدونا فى عام ٦٥ أنها ستكون آخر مرة. والآن كنت حبيسا فى شقتى لمدة ٧٢ ساعة. إنه عار.

إننى أقول إنهم يجب أن يشنقوهم.

يقف المصعد فى الدور السفلى. الرجل العجوز يخرج تتبعه سكارليت والآنسة بيتش.

قطع إلى:

٤١- داخلى. ردهة المبنى. ليل

الردهة مزدحمة بنشاط ما بعد عودة الكهرباء. تستدير الآنسة بيتش إلى سكارليت. يبتسمان للحظة. يتغير تعبير سكارليت عندما تلاحظ شيئا يثير اهتمامها خلف الآنسة بيتش.

سكارليت

لم يكن الوداع يهمنى أبدا.

سكارليت تبتسم وتعبر الآنسة بيتش وتتجه إلى رجل فى بدلة أنيقة فى الناحية الأخرى من الردهة. تلاحظها الآنسة بيتش بينما تقدم سكارليت نفسها للرجل وتطلب منه ولاعة. تقرر الآنسة بيتش أن ترحل وتتحرك ببطء ناحية باب الخروج.

البواب

(ينادى) يا آنسة سبنسر، هل أستطيع أن أساعدك.

تستدير الآنسة بيتش، كرد فعل على اسم كاثرين سبنسر وتواجه ظهر امرأة ترتدى ملابس أنيقة تحمل بعض الأمتعة. تتجمد الآنسة بيتش وتراقب المرأة الواقفة فى انتظار البواب. تبدأ الآنسة بيتش فى الاقتراب ثم توقف نفسها. تنظر إلى أعلى وترى سكارليت تراقبها. البواب يجمع أمتعة المرأة ويبدأ فى حملها نحو المصعد. تتردد المرأة، وترتب هندامها، ثم تتبع البواب. سكارليت تلوح للآنسة بيتش بيدها. الآنسة بيتش تبتسم وتستدير، وتخرج من البوابة الأمامية فى حيوية.

اختفاء تدريجى

سيناريو "الجميلات النائمات"

من تأليف كارين كوساما

الشخصيات

أيريس: فتاة فى السادسة عشرة من عمرها، ما تزال غريبة الأطوار وقلقة بشأن تغيرات جسدها. وهى ناضجة فى العديد من النواحى، ولها خيال واسع وإحساس حاد بالمستقبل وتميل للكلام.

لوسى: فى الخامسة عشرة من عمرها، شقيقة أيريس، لها مظهر عفوى، وجمالها ناضج تماما بشكل لا يتلاءم مع عمرها. إنها تشبه أيريس لكنها تبدو أكثر قبولا لمظهرها، وهى تحترم رأى أيريس فى كل شىء. وهى أقل كلاما، وراضية تماما بأن تكون أيريس هى "الزعيمة".

الرجل: شخصية غامضة فى الكثير من النواحى، بين التاسعة عشرة والخامسة والعشرين من العمر. يجب أن تكون له ملامح قوية، ومن الأفضل أن يكون شاحبا ومتوسط الطول، وذا شعر مسترسل طويل. إنه من النوع الذى لا يرتدى إلا الجينز والتى شيرت. وهو يرتدى حذاء عمليا. وربما اشتغل لفترة من حياته فى محطة بنزين، وربما ارتكب أيضا بعض الجرائم الصغيرة، لكنها جرائم لا تستحق أن تكتب عنها الصحف الكبرى. إنه من مدينة صغيرة حيث لا يصل إرسال محطات الإذاعة واضحا، وحيث يتسكع الشباب على الطريق السريع الذى يصل بين الولايات، ولم ير أيا من أفلام جيمس بوند أو مارلون براندو حتى بلغ الثامنة عشرة، ومع ذلك فإنه قد رأى كل أفلام إلفيس بريسلى. صوته خفيض، ولا يتحدث كثيرا إلا إذا أطاحت البيرة برأسه، عندئذٍ يروى القصص فى زهو.

وصف المكان

منزل كبير من ثلاثة أدوار فى ضاحية هادئة. هناك فناء خلفى واسع ذو أشجار عالية، ومساحة مفتوحة فى منتصفه. أيريس ولوسى شريكتان فى غرفة واحدة فى الطابق العلوى، من الأفضل أن تكون فى الركن البعيد من المنزل. الضوء الظاهر الوحيد

يأتى من غرفتهما، ولا يبدو أن هناك غيرهما فى المنزل. من نافذة غرفة نومهما يمكنهما القفز إلى تعريشة تدور حول المنزل.

غرفة النوم ذاتها واسعة نسبيا، ذات سريرين متوازيين، وإفريز نافذة واسع، والغرفة مليئة بأدوات الزينة على منضدة، وهناك مرآة مستديرة ضخمة، وطاولة صغيرة بجانب السريرين، ومصباح علوى، وكرسى أو اثنان. يجب ألاّ تبدو الغرفة معاصرة على الإطلاق، ويجب أن يكون هناك شعور بالعزلة عن عالم المراهقين بالخارج. ليست هناك ملصقات على الحائط، أو مجلات هواة على الأرض، فقط هدايا رخيصة قديمة من ذلك النوع الذى يباع فى المدن الصغيرة فى الغرب الأوسط وجنوب أمريكا، وهناك أيضا راديو صغير. وقد تكون هناك صورتان فوتوغرافيتان يميل لونهما إلى الاصفرار.

قبل ظهور الرجل، يجب أن يكون الضوء ذهبيا ذا ظلال برتقالية، والإيقاع بطيئا، والفيلم ذا مظهر دخانى. وبعد ظهور الرجل تكون الإضاءة ليلية عادية وذات ظلال زرقاء وحمراء. وطوال الفيلم أريد أن تكون جونلات الفتاتين ذات سمة بيضاء ناصعة فى لون الحليب. وفيما عدا ما يخص الأداء التمثيلى، يجب ألاّ يكون هناك شىء آخر ذا نزعة طبيعية.

الجميلات النائمات"

ظهور تدريجى- صوت دراجة نارية تبدأ فى دوران المحرك.

اختفاء تدريجى.

ظهور تدريجى على العناوين - اختفاء تدريجى.

ظهور تدريجى- أصوات متداخلة لفتاتين مراهقتين. إحداهما تصرخ.

صوت

أى، هذا مؤلم.

قطع إلى داخلى، غرفة نوم، ليل، أيريس فى السادسة عشرة من عمرها، تقف وهى تمشط شعر لوسى التى تجلس أمامها، إنهما تتحدثان عبر انعكاس صورتهما فى المرآة أمامهما. أيريس تفرد تشابك شعر لوسى.

تجفل لوسى ذات الخامسة عشرة.

أيريس

آسفة، آسفة... من الأفضل أن تضعى على شعرك ملطفا.

لوسى

إنه يجعله يبدو دهنيا.

أيريس

لن يحدث ذلك إذا استعملت النوع الملائم.

لوسى

أحبه بهذه الطريقة.

أيريس

أعتقد أن شعرك كان هو الأجمل دائما.

أيريس تنتهى من التمشيط وتربت بخفة على شعر لوسى الطويل.

خلاص، مشطته كله.

لوسى

غدا سوف أمشط شعرك.

أيريس

ماشى.

لوسى تقوم من على طاولة الزينة، الفتاتان تخلعان ثيابهما الصيفية الخفيفة، تحتها ترتديان قمصان نوم قطنية طويلة ذات زهور كبيرة. أيريس تقفز إلى سريرها. خلال ذلك لوسى تضع مروحة تجاه النافذة وتديرها على أعلى درجة. تمد أيريس يدها إلى درج صغير تحت الكومودينو، تبحث فيه ثم تخرج علبة سجائر ومنفضة صغيرة.

لوسى تجلس على السرير المقابل وقد ربعت ساقيها، وتواجه أيريس. تصمتان للحظة وتنظران لبعضيهما. تنهض أيريس وتذرع المكان جيئة وذهابا، تشعل السيجارة كما لو أنها منهكة من الروتين اليومى. الفتاتان تتقاسمان السيجارة، حريصتان على أن تنفثان الدخان تجاه مروحة النافذة.

أيريس

(وهى تنظر إلى ساعة الحائط) ماشى، حان الوقت.

لوسى

فلنذهب.

أيريس

(ماتزال تسير فى الغرفة) إذن هذا هو ما نعلمه: طويل، ليس طويلا جدا. ونحيل. شاحب...

ألا يجب أن يكون شاحبا؟

لوسى

نعم، شاحب جدا، تكادين أن ترى من خلاله.

أيريس

شعر أشقر طويل ومترب... كويس، كويس، كويس...

لوسى

وعينان داكنتان...

أيريس تجلس فجأة على السرير، تربع ساقيها وتواجه لوسى. تشير بالسيجارة كما لو أنها غاضبة.

أيريس

لا، أعتقد أننا تحدثنا كثيرا حول ذلك. يجب أن تكون عيناه فاتحتين وصافيتين...

لوسى

ولكن...

أيريس

أوه، الأفضل ألاَّ نتجادل... (وقفة)... يجب أن نتخيل الباقى.

ترفع لوسى حاجبيها.

أيريس

فمه، وماذا عن فمه؟

لوسى

أفضل جزء...

تتوقف الفتاتان، وقد تاه تفكيرهما. تبدأ أيريس فى تردد.

أيريس

شفتاه ممتلئتان... وفم واسع. (وقفة). صح؟

لوسى لا تجيب.

أيريس

أنت... يجب ألاَّ تنظرى إلى فمه طويلا... هذا خطير، هل تعلمين ذلك؟

لوسى تستلقى على ظهرها وتحتضن نفسها كما لو أنها ترتعد.

لوسى

ماشى، أعتقد ذلك... يا ربى، لقد كدت أن أنتهى منه.

أيريس تطفئ سيجارتها فى المنفضة وتلقى ذراعيها على ركبتيها وقد أحاطت وجهها بكفيها.

أيريس

يجب أن نعثر عليه سريعا.

لوسى

يجب أن نبعث فيه الحياة سريعا.

تنهض أيريس وتتجول فى الغرفة، فى البداية تجاه النافذة، ثم إلى منضدة الزينة. تلتقط فرشاة الشعر الكبيرة المزخرفة، تنزع منها الشعرات المفككة، ثم تضعها.

أيريس

(لاتزال تسير) لكن لديه حياة بالفعل... كل ذلك الطريق المفتوح، والدراجة الضخمة... والتراب يطير من العجلات... (تنظر إلى انعكاسها فى المرآة)... أنت وأنا... (وقفة، تستدير إلى لوسى)... إنه حقيقى لأننا نريده كذلك.

لوسى

(حائرة) أيريس، لقد حان الوقت...

أيريس

صح، لقد تأخر الوقت...

كلتاهما تصعدان تحت الغطاء، وتسترخيان قبل أن تقولا أى شىء.

لوسى

تصبحين على خير يا أيريس.

أيريس

وأنت من أهله يا لوسى.

لوسى

أنا أحبك.

أيريس

وأنا أيضا.

لوسى

أراك فى الصباح.

أيريس تنظر إلى لوسى، ثم تطفئ المصباح القديم على الكومودينو.

أيريس

(تهمس) أحلاما سعيدة.

الغرفة مظلمة. لا تزال المروحة تطن، وساعة الحائط تصدر تكاتها، وبين الحين والآخر تئز حشرة على شيش النافذة. يهب نسيم على الستائر الشفافة. أيريس ولوسى تتماسك يداهما عبر المسافة الفاصلة بين السريرين. يسقط ضوء القمر على وجهيهما. صوت طرقعات تسمع من النافذة، كما لو أنها أحدا يرمى الحصى على الشيش.

قطع إلى لقطة قريبة لأصابع لوسى وأيريس المتشابكة، تتباعد الأصابع.

مزج إلى لقطة قريبة لوجه أيريس وهى نائمة.

مزج بطىء إلى لقطة واسعة، أيريس تنهض من السرير وتذهب إلى جانب لوسى. توقظها. فى مشية مترنحة تذهبان إلى النافذة، تقفان متجاورتان وهما تنظران. النسيم يموج قمصان نومهما الطويلة فتبدوان كملاءتين متدفقتين بالضوء.

لوسى

انظرى!

أيريس

أعرف.

على العشب الأخضر الكثيف بأسفل المنزل، ينحنى رجل على مقعد دراجة بخارية فخمة قديمة. شعره طويل وكثيف، وجهه شاحب، بنيانه طويل وهزيل.

الرجل (من خارج الكادر)

أيكما أيتها الفتاتان التى تريد أن تركب لفة؟

لوسى وأيريس تحدقان فى الرجل، ثم تنظران إلى بعضهما. إنهما دائختان.

أيريس

ولكنه... لم يكتمل. إن ذلك مبكر جدا.

لوسى

يجب أن تنزل إحدانا.

أيريس

(مرعوبة) نعم، لكننا لم نقرر أبدا أى منا سوف...

لوسى

أعرف، أعرف. (وقفة) اختارى أنت.

أيريس تنظر من النافذة، تلتفت إلى لوسى وتلم شعر لوسى.

أيريس

أنت... أنت تذهبين.

لوسى

ألا تريدين أن تأخذى لفة؟

أيريس

لا، ليس الليلة... اذهبى، وسوف أنتظرك هنا.

لوسى

(بصوت حالم) ماشى.

لوسى ترفع شيش النافذة. أيريس تساعدها فى القفز إلى التعريشة. يستمر الرجل فى النظر إليهما من أسفل وهو يدندن أغنية "الجياد الجامحة" لنفسه. لوسى تتسلق التعريشة ببطء لتنزل، يتشابك قميص نومها مع الحاجز الخشبى، تفصله بنعومة وبلا تردد. أيريس تغلق شيش النافذة وتجلس على حاجز النافذة وهى تراقب ما يحدث فى الأسفل وتدندن بهدوء "الجياد الجامحة".

لوسى تقترب من الرجل، قطع إلى لقطة قريبة لوجهها.

ظهور تدريجى على صوت أيريس من خارج الكادر: "شعر أشقر مترب، كويس، كويس"، ظهور تدريجى على صوت لوسى من خارج الكادر: "وناعم جدا حتى إنه ينزلق من بين أصابعك..."

مزج إلى لقطة متوسطة لاثنين بينما تلمس لوسى شعره وتتركه ينزلق من بين أصابعها. الرجل يضحك.

قطع إلى لوسى تنظر إلى الرجل.

لوسى

عيناك... إنهما داكنتان جدا.

مزج إلى لقطة قريبة إلى أيريس.

ظهور تدريجى على أيريس وصوتها من خارج الكادر: "فاتحتان وصافيتان... لقد تحدثنا عن ذلك بالفعل".

أيريس

لقد كنت مخطئة، عيناه داكنتان.

مزج إلى لقطة قريبة للرجل وهو يأخذ نفسا من سيجارته، ينفث الدخان على مهل، ثم يسحب قشة تبغ من لسانه وشفتيه.

ظهور تدريجى على أيريس فى صوت خارج الكادر وهى تتناقش مع لوسى: "هل سيدخن سجائر لاكى؟".

"ربما، نعم..."، إلخ

مزج إلى وجهة نظر أيريس بينما تسير لوسى والرجل فى الظلام ويتركان الدراجة البخارية وسط العشب.

قطع إلى لقطة قريبة لأيريس.

أيريس

انتظرى، إلى أين تذهبين... لا أستطيع الآن أن أراك... لوسى، ليس هذا عدلا.

أيريس تبكى فى صمت.

مزج إلى لقطة لاثنين بينما الرجل يضع يده على ذراع لوسى العارية، ثم يجرى بأصابعه على كتفها. إنها ساكنة. يصل بأصابعه إلى عنقها.

مزج إلى لقطة قريبة لاثنين لكل من لوسى والرجل. ينحنى عليها، تتراجع قليلا ثم تعدل نفسها.

مزج إلى لقطة قريبة جدا لعينى أيريس اللتين ترمشان ببطء.

قطع إلى لقطة متوسطة للوسى والرجل وهو ينحنى عليها، يرفع الشعر من على كتفيها. يشم عبقها ببطء من عنقها ووجهها.

مزج إلى أيريس، تلف أطراف شعرها حول أصابعها فى كسل.

قطع إلى لقطة قريبة على وجه لوسى مباشرة. تغلق عينيها.

مزج إلى لقطة قريبة لأيريس، تغلق عينيها. قطع إلى لقطة متوسطة جانبية لأيريس وهى تقف جانب النافذة. يداها ممدودتان على الشيش. تترنح إلى الوراء ثم تعدل نفسها.

مزج إلى لقطة قريبة للوسى. فجأة يملأ الرجل الكادر. إنه يقبلها.

مزج إلى لقطة قريبة لأيريس وهى تلمس فمها.

قطع إلى لقطة قريبة ليد الرجل وهى تشد وسط لوسى فوق قميص النوم.

مزج إلى لقطة قريبة ليده الأخرى وأصابعه تجرى على شعرها. يشده إلى الوراء قليلا.

قطع إلى أيريس تقف بجانب النافذة، تتنفس بانتظام، وعيناها مغمضتان .

مزج إلى لقطة قريبة لساعة الحائط.

ظهور تدريجى على صوت النبضات والتكات.

قطع إلى لقطة قريبة جدا لأصابع لوسى وهى تجد خطاف حزام البنطلون الجينز للرجل.

قطع إلى لقطة متوسطة لاثنين للوسى والرجل ويده تجرى على طول قميص نومها.

مزج إلى لقطة قريبة جدا لأسنان الرجل وهى تعض على شفة لوسى السفلى.

قطع إلى لقطة قريبة لأيريس، "تستيقظ" فجأة.

ايريس

(لاهثة الأنفاس) لوسى، لقد حان الوقت لتعودى إلى المنزل... حان الوقت..

قطع إلى لقطة واسعة فى مستوى الأرض، لوسى تقف على الجزء المظلم من العشب.

إنها هادئة وساكنة. تسير على العشب حتى ترى التعريشة. لقد ذهب الرجل والدراجة النارية. تبدأ فى تسلق التعريشة. أيريس ترفع شيش النافذة وتساعدها على الدخول إلى الغرفة. حركاتهما شديدة البطء. لوسى ترمى نفسها بين ذراعى أيريس الطويلتين.

أيريس

(بعد وقفة طويلة) ماذا حدث؟

لوسى

م م م م؟

أيريس

أنت تعرفين عَمَّ أسأل.

لوسى

عارفة... أنت فقط يمكن أن تعرفى.

أيريس

توقفى... أخبرينى.

لوسى

لكنك تعرفين. (وقفة) لا يمكن أن نتشارك فى كل شىء.

أيريس

حتى فيه؟

لوسى

لا، ليس فيه...

تنهضان ببطء من على حافة النافذة وتسيران إلى سريريهما، تدخلان تحت الأغطية. ساكنتان للحظة.

ثم تنهض لوسى وتذهب إلى سرير أيريس. ترقد بجانبها فوق الأغطية. كلتاهما على جانبيهما.

قطع إلى لقطة قريبة لوجهيهما فى السرير. شعرهما ينساب ويملأ الكادر.

لوسى

تصبحين على خير يا أيريس.

أيريس لا تجيب. إنها تبدو نائمة.

اختفاء تدريجى إلى الأسود.

ظهور تدريجى للعناوين.

النهاية.

سيناريو "الجرح"

من تأليف سوزان إيمرلينج

١- لقطة قريبة جدا، بيت الدمية

يد طفلة تدخل الكادر وتخرج منه.

جولى

لقد أعدوا المائدة للعشاء. والداه سوف يعودان إلى المنزل بعد العودة من السينما. طيب، ماذا لدينا للعشاء هذه الليلة، دجاج، لحم. لا، ضع الدجاج هناك. بابا يحب الدجاج. والحلو بالطبع، بعد زجاجة بيرة.

غدا عيد ميلاده. سوف يتلقى هدية عيد ميلاد.

انظرى القطة الصغيرة، سوف تحاول القطة أن تأكله. الدجاج - نعم. ومع ذلك فإنها تبدو أنها لن تأكله. إنها تنظر فقط وقد سال لعابها.

الطفل نام، نعم نام، دعينا ننظف. يا لها من فوضى. ضعى قطع القطار معا.

مزج بطىء إلى:

٢- داخلى. الردهة وغرفة الطعام. ليل.

بيت دمية على الطراز الفيكتورى. تتراجع الكاميرا لتظهر شيلا، ممتلئة وفى الخامسة والثلاثين من عمرها، تمر أمام بيت الدمية وهى تحمل صينية أكواب غير نظيفة. أصوات مختلفة لحفل.

شيلا

أيوة يا حبيبتى.

جولى

أهلا ماما.

شيلا

متى حضرت؟ تعالى كلمينى...

جولى

يا ماما أظرف شيء حدث اليوم...

٣- داخلى. الحمام. ليل

شيلا تدخل الحمام وتتوقف لحظة أمام مرآة الحمام، تفحص وجهها لترى علامات العمر. تخرج أحمر الشفاه وتضع بعضا منه. تستدير وتحاول أن تضع بعضه على شفتى جولى وهى تتحدث لكن جولى تقاوم.

جولى

طيب أنت تعرفين قطة السيد كونور؟ تلك التى أعتنى بها...

شيلا

آه، أتذكر هذه القطة.

جولى

السيد كونور قال إنه عندما ذهب إلى الحظيرة هذا الصباح لم يستطع أن يجدها...

شيلا

صحيح؟ (تحاول أن تضع أحمر الشفاة على شفتى ابنتها) لا؟

جولى

لذلك بحث فى كل مكان.

تخرج شيلا وتلمس كتف جولى لتشجعها أن تتبعها. جولى تتوقف للحظة، ثم تتبعها.

٤- داخلى. المطبخ. ليل

شيلا تثبت حزامها وتدخل المطبخ وتسير إلى الثلاجة. جولى تسير وراءها. شيلا تفتح الفريزر وتأخذ العديد من أطباق مكعبات الثلج. تستدير ويداها مشغولتان، جولى تتبعها.

جولى

لذلك ذهب إلى الدور العلوى... وبحث وسط القش....

شيلا تسير إلى حاجز المطبخ، تُخرج مكعبات الثلج فى دلو. أحد المكعبات يسقط على الأرض. جولى تلتقطه وتضعه فى الحوض.

جولى (مستمرة)

وأخيرا وجدها...

توم، فى أواخر الثلاثينات من عمره، كان فى يوم ما وسيما، لكن الخمر دمرت هذه الوسامة، يدخل وراءها ويذهب إلى الحوض ويضيف الماء إلى مشروبه.

شيلا

هل تتذكرين توم؟

جولى

أهلا.

شيلا

(تضع ثلجا فى مشروبه) هل تبحث عن هذا؟

توم

شكرا.

جولى تنتظر للحظة لتستعيد انتباه شيلا.

جولى

(تشير بيديها إلى الحجم) وكانت هناك ثلاث قطط صغيرة ذات فراء! كانت بالفعل حاملا عندما كنت أعتنى بها!

شيلا

(تبتسم وقد أدركت هدف القصة) أوه، إذن لديها قطط صغيرة.

جولى

(تشعر كأن الحدوتة خلصت) آه.

شيلا

أتسمع ذلك يا توم؟ أنا لا أعتقد أنه يجب أن تترك جولى ترعى ابنتك؟

توم يضحك مع شيلا، جولى تشعر بالأذى ثم تبتسم هى أيضا.

شيلا

يالـلا. هل تريد أن تأخذ هذا إلى بيل فى غرفة المعيشة؟ شكرا يا حبيبى.

جولى تخرج خلف توم وشيلا لتدخل غرفة الطعام.

٥- داخلى. غرفة الطعام. ليل

مائدة طويلة عليها وجبة فخمة. بيل فى أواخر الخمسينيات، يلعب مع كلب.

بيل

أوه، أنا أحبك، صح، يالـلا، يالـلا...

جولى تدخل غرفة الطعام وتضع الصحن وتنكبّ على الطعام.

آل، متوسط العمر، يخدم نفسه من البوفيه. شيلا وتوم يمكن رؤيتهما من الباب فى المطبخ. همساتهما وضحكاتهما تملآن الغرفة.

شيلا (خارج الكادر)

كيف نمت الليلة الماضية؟ مثل الأطفال كالعادة.

توم (خارج الكادر)

آه.

شيلا (خارج الكادر)

وكنت أصحو كل ساعة. (ضحك). يارب، هذا فظيع.

لحظة متوترة لبيل وآل وجولى وهم ينصتون. صمت. بيل يقطع بعض اللحم لجولى فى طبقها. جولى تبعد نظرها بعصبية عن بيل وهى تنصت للضحك خارج الكادر.

بيل

كانت أمك قلقة عليك.

جولى

لا لم تكن.

آل وجولى ينظران إلى بعضهما. آل يبتسم، وجولى قلقة، تستدير وتحشر نفسها بين

المقعد والمائدة.

شيلا (خارج الكادر)

سأذهب لأراجع المائدة.

توم (خارج الكادر)

لا، لحظة فقط...

شيلا تضحك وهى تدخل من المطبخ وتدور حول مائدة البوفيه.

شيلا

أهلا بكم. ممكن أسرق هذه؟

بيل

اسرقى.

تلتقط شيئا وتضعه فى فمها وهى تهز وسطها دلالة على المذاق الجميل. تخرج إلى الردهة. آل ينتزع ورك الدجاجة.

٦- داخلى. الردهة/ السلم. ليل

من درابزين السلم، نرى جولى جالسة وحدها وهى تضع طبقا على ركبتيها. ترتب مجموعة من أثاثات بيت الدمية مكونة من غرفة المعيشة بينما تأكل. صوت ثلج يطرقع فى أكواب بشكل غير طبيعى فى ارتفاع الصوت، هناك غمغمة غير واضحة لمحادثة.

شيلا (خارج الكادر)

أحب أن ألتقط صورة لهذا. أحب أن ألتقط صورة لهذا.

آل (خارج الكادر)

إذن من هو والد جولى؟ إذن من هو والد جولى؟ هذا ما لم أفهمه أبدا.

أشخاص لا تظهر رءوسهم أو أقدامهم يعبرون الكادر أمام جولى التى تظهر وتختفى وراء مرورهم.

٧- داخلى. غرفة نائية. ليل

بار. سائل فى لون أصفر يسيل فى الكادر بينما يد توم تملأ كأسا من الويسكى والثلج وبعض الماء. شيلا تميل قريبا جدا من توم وصدرها يضغط على ذراع توم بينما تأخذ الكأس من يده. جولى تدخل دون أن يلحظها أحد من ظلام الممر لكى تراهما. شيلا تقلب مشروبها بإصبعها ثم تلعق الإصبع. شيلا وتوم يقفان بالقرب من بعضهما ويتحدثان بشكل هامس. ارتجال.

شيلا

هل ذلك لى؟ أتدرى ماذا سألتنى جولى؟

توم

ماذا؟

شيلا

إذا كنت توم نفسه الذى قابلته فى عيد ميلادها منذ سنوات.

توم

أتهذرين؟ (يضحكان)

شلا

(وهى تضحك) إذن كيف حال زوجتك؟

بيل يدخل دون أن يلحظه أحد للحظة. تلحظه شيلا.

شيلا

(تتحول تجاه بيل) شكرا على المشروب يا توم. هل أحضر لك أى شىء يا حبيبى؟

بيل

لا شكرا. أنا تمام جدا.

بيل يقلب الخمر فى كأسه، يبتسم بالعافية، ثم ينسحب ويذهب إلى البار. شيلا مع توم وبيل فى الخلفية بجوار البار، شيلا تشعل سيجارة وتأخذ نفسا عميقا.

توم

ويسكى هايل يا بيل.

بيل

إنه لطيف.

٨- داخلى. الغرفة النائية /الممر. ليل (متقاطع مع المشهد ٧)

آل يأتى من الممر خلف جولى ويفاجئها. يقوم بحركة سحرية ويقدم لها سيجارة. تأخذها جولى. يشعلها لها. جولى تحاول أن تبدو طبيعية وهى تدخن السيجارة لكنها تصبح قلقة من اقتراب آل منها.

من غرفة المعيشة، شيلا تلاحظ جولى تدخن، تندهش لكنها لا توبخها، وبدلا من ذلك تبتسم لها وتنفخ دوائر الدخان من سيجارتها. تتبادلان الابتسام.

٩- داخلى. غرفة المعيشة/ الغرفة النائية. ليل

مونتاج سريع لتفاصيل الغرفة وحركة الضيوف بينما يمر وقت الحفلة.

١٠- داخلى. غرفة المعيشة. ليل

شيلا وجولى ترقصان بينما تعزف جولى على الأرغن. تعزف بشكل سيئ جدا. الأم والابنة ترتجلان لحنا إيقاعيا حزينا. بيل وآل منشغلان فى حديث جانبى هادئ. شيلا ترقص وهى تقترب من بيل.

شيلا

تعال لترقص معى.

بيل

(يبتسم وهو يدفعها بعيدا) ياللا، ياللا.

شيلا تعود راقصة إلى جولى، توم ينضم لها على نحو صبيانى.

بيل

اقفلى البتاع ده، أنت تجعليننى مجنونا. اقفليه.

جولى ترفع يدها من على لوحة المفاتيح فيسكت الأرغن.

جولى

إنه مغلق.

شيلا

بالراحة يا بيل.

بيل

أوقفى هذه الدوشة.

جولى تنهض وتغادر المكان.

توم (خارج الكادر)

تعالى يا جول العبى معنا.

١١- داخلى. غرفة النوم الرئيسية. ليل.

فى أعلى السلم، ضوء يضىء غرفة النوم الرئيسية الكبيرة إلى جانب زجاجة ويسكى وكأس. السرير غير مرتب. صورة فوتوغرافية لزفاف غير رسمى لشيلا وبيل على المنضدة بجانب السرير. مسدس يستقر فى ركن الغرفة.

جولى تقف عند الباب للحظة. تدخل وتغلق الباب وراءها. تدفع الصور بجانب (السرير) تقفز إلى السرير حيث تكتشف قميص نوم أمها.

بيل (خارج الكادر)

منذ فترة قصيرة لم تكونى شيئا، لم تكونى شيئا. مجرد امرأة فى بار ومعها طفلة لها أنف ملىء بالمخاط.

شيلا (خارج الكادر)

ما هذه القصة التى تحكيها لى؟

شيلا وبيل يضحكان.

شيلا (خارج الكادر)

أنا كنت "عال جدا".

بيل (خارج الكادر)

أنا فاهم أنه كان عملا بشعا. كان هذا حقيقيا. العمل عند الرئيس. عمل بشع. أنا أعنى أنه كان جيدا، أنا لا أقول شيئا فى هذا، أنت كنت تعملين فى بار. بالراحة علىّ.

شيلا (خارج الكادر)

تصادف أننى عشت بالقرب من هذا البار. أعرف كل الناس. لم يكن مكانا حقيرا.

بيل (خارج الكادر)

أنا فقط أقول إنه لم يكن جراحة المخ، هذا كل شىء.

شيلا (خارج الكادر)

يا ربى! أنا لم أقل إنك جراح للمخ.

تغطى رأسها بقميصها وتسحب قميص نومها إلى أعلى.

١٣- داخلى. الحمام. ليل

أصوات الحفل مستمرة فى الأسفل، موسيقى، أصوات، قرقعة الكئوس، وصوت ماء جارٍ. الماء ينساب من الصنبور، فقاعات تتكون على سطح الماء، قدم جولى تلعب بالصنبور وهو يملأ البانيو.

شيلا (خارج الكادر)

اختراع واحد وتصبح جالسا تماما.

بيل (خارج الكادر)

صح، نحن جالسان تماما.

شيلا (خارج الكادر)

نعم، كويس، سوف ننظر فى هذا الأمر، تعد كل قرش.

جولى جالسة فى الفقاعات حتى عنقها. شعرها الجاف ينساب على حافة البانيو. تلتقط أحمر شفاه من حافة البانيو وتضع منه مستخدمة جانب الماسورة اللامعة كمرآة. معجبة بانكسارات انعكاس وجهها على الماسورة.

١٤- داخلى. الغرفة النائية/ البار. ليل

شيلا تنحنى على رف البنادق. تتنهد تنهيدة عالية وهى تتحدث مع زوجها.

بيل (خارج الكادر)

ليس كل قرش. إنهم ألف وثلاثمائة دولار. من حقى أن أسأل زوجتى.

١٥- داخلى. الحمام. ليل

جولى تنزلق ببطء فى الماء. تتقلب تحت الماء وهى تنفخ الفقاقيع إلى السطح. تحت الماء نسمع الجدال فى صوت مكتوم.

بيل (خارج الكادر)

إننى أسأل فقط. من حقى أن أسأل زوجتى حول المال اللعين.

١٦- داخلى. السلم. ليل

زجاجة تتحطم بعنف.

شيلا (خارج الكادر)

أنا قرفانة، قرفانة منك أنك أسميت ابنتى...

١٧- داخلى. الحمام. ليل (استمرار)

تظهر جولى من تحت سطح الماء ويعود مستوى الصوت إلى الطبيعى.

بيل (خارج الكادر)

فكرى إلى من تتحدثين.

شيلا (خارج الكادر)

أنت سكران.

بيل (خارج الكادر)

نعم، إذن أنت العذراء مارى يا فايقة قوى؟

١٧- لقطة مؤثرات خاصة لكأس ملىء بالثلج والويسكى

١٨- داخلى. الحمام. ليل

فى مرآة ثلاثية، نرى جولى فى قميص نوم فاخر ذى لون أصفر متلألئ، إنه أكبر منها كثيرا. الأصوات فى الأسفل تختفى بينما هى تذوب فى أحاسيسها. صوت تحطم عالٍ فى الأسفل.

١٩- قطع خشن إلى:

كأس من الثلج والويسكى يتحطم على الأرض.

٢٠- داخلى. الحمام. ليل (استمرار)

جولى تلتفت فجأة إلى الصوت.

٢١- داخلى. الردهة. ليل

جولى تخرج من الحمام وتجرى إلى الردهة. نحن نراها من بين قضبان الدرابزين. توم بين شيلا وبيل. بيل يوبخ شيلا.

شيلا

أبعد بطنك عنى.

بيل

عليك اللعنة.

توم

لا تفعل يا بيل، هيا...

شيلا

ما تزال أمامى سنوات طيبة أكثر منك.

بيل

ليس الكثير يا حبيبتى، سنوات قليلة يا حبيبتى.

شيلا تبصق على وجه بيل وتضحك.

بيل

أيتها العاهرة.

شيلا

(وهى تصرخ) ابعد عن طريقى.

بيل

ارجعى هنا، ارجعى هنا.

بيل يترنح فى اتجاهها. جولى تراقب الخناقة من الردهة. تنتقل الخناقة كالدوامة إلى السلم. ارتجال مع اقتراب شيلا وبيل، تبتعد جولى بسرعة عن باب الغرفة إلى بئر سلم الدور الثالث.

٢٢- داخلى. غرفة نوم جولى. ليل

جولى تتراجع إلى غرفتها وتقف فى شبه الظلام. شيلا وبيل يمكن رؤيتهما يجريان وهما يصعدان السلم.

أصوات شيلا وبيل وهما يتدافعان إلى غرفة النوم الرئيسية. يصفق الباب.

شيلا (خارج الكادر)

ابعد عنى، لا تلمسنى!

بيل (خارج الكادر)

اتركى هذا المسدس اتركيه.

شيلا (خارج الكادر)

قلت لك ابعد عنى.

شيلا تصرخ.

نسمع صوت انطلاق رصاصة.

٢٣- داخلى. بيت الدمية. ليل

النجفة المصغرة فى بيت الدمية تتأرجح وينقلب مقعد. صوت رنين أكواب.

٢٤- داخلى. غرفة نوم جولى. ليل

جولى تبقى متجمدة، وهى تقبض على حزمة من الملابس. صوت تنفسها عالٍ. إنها تحاول أن تصدر صوتا. لحظات قليلةِ من الصمت تسود المنزل. أخيرا هناك باب يفتح ثم يغلق بقوة ويفتح مرة أخرى نتيجة القوة. شيلا تطلق تنهيدة طويلة.

بيل (خارج الكادر)

لا أستطيع أن أصدقك.

شيلا (خارج الكادر)

أيها الشىء البدين القبيح الذى تزوجته. أنت لا شىء، وأنت تعرف ذلك. أنت لا شىء.

عينا جولى ترمشان وتتحولان فى اتجاه هذه الأصوات.

تتقدم جولى بضع خطوات إلى الأمام وتنصت إلى الخطوات التى تقفز بسرعة على السلم. كلب يعوى من الألم.

توم (خارج الكادر)

هه يا بيل، ماذا يجرى؟

باب يُفتح ويُصفق بقوة. صوت خطوات على الحصى. باب سيارة يُفتح ويُغلق بقوة. كلب ينبح. سيارة تسير على طريق من الحصى.

بعد بضع لحظات، شيلا تنطلق فى بكاء طويل بطىء. جولى تطلق أنفاسها فى تنهيدة طويلة. تتحرك ببطء تجاه السلم، تتوقف أولا لتضع الغسيل فى السلة، ثم تنزل.

٢٥- داخلى. الممر/ غرفة النوم الرئيسية- ليل.

خطوات توم تقفز على السلم، يبطئ عند قمة السلم. جولى تراقب من ممر الدور الثالث وتوم يقترب ببطء من غرفة شيلا. توم يدخل ويرى شيلا تمسك بالمسدس أمامها.

توم

ضعى هذا المسدس يا حبيبتى، ضعى هذا المسدس يا حبيبتى.

شيلا

اخرج من غرفتى. اخرج من غرفتى. اخرج من غرفتى.

توم يسير مسرعا إليها ويمسك بالمسدس من يدها، ويتغلب عليها بلا صعوبة. يمسك بها ويؤلم يديها.

آل (خارج الكادر)

شيلا، توم، ماذا يجرى؟

توم يتراجع خارجا من الغرفة والمسدس فى يده. شيلا ترمى عليه منفضة سجائر. توم يلتفت ويرى جولى خلفه.

توم

(صوت يرتعش ولكن بلهجة آمرة) كل شىء على ما يرام... اذهبى إلى سريرك.

يدفعها وينزل من على السلم مسرعا.

آل يتراجع ويقف فى منتصف السلم.

يثبت عينيه على جولى بينما يندفع توم نازلا.

آل يتوقف للحظة وهو يحدق فى جولى، ثم يتبع توم إلى أسفل السلم.

جولى تقف فى مدخل الباب المفتوح، تشعر بالحرج لأنها تلاحظ أنها لا تزال فى قميص نوم أمها- تحكمه حولها.

توم (خارج الكادر)

ياللا، هيا نخرج من هنا. تحرك يا آل.

جولى تقف صامتة وقد تقلص وجهها، الدموع تملأ عينيها، لكنها لا تبكى.

شيلا

جولى، جولى.

جولى تلتفت وتتحرك ببطء تجاه أمها. يبدأ صندوق الموسيقى فى العزف.

٢٦- داخلى. غرفة النوم الرئيسية. ليل.

جولى تحتضن شيلا وتضعها فى السرير، وتجلس فى صمت على حافة سرير أمها، وتغنى لها فى صوت نشاز لكى تنام.

مزج إلى:

٢٧- داخلى. غرفة الطعام. ليل.

توقفت الموسيقى وانتهى الحفل. غادر الضيوف وهذا ما تبقى. قطرات الشمع من الشموع المحترقة، هياكل الديوك الرومية. زجاجات وأكواب الخمر مقلوبة على جنبها. آنية زهور مكسورة أريق ماؤها، والماء المتساقط يصنع بركة صغيرة على الأرض. لقد فسدت الثمرة فى طبقها.

اختفاء تدريجى.

(الاسم الأصلى: "توماس فابر")

تأليف أناييس جرانوفسكى ومايكل سوانهاوس

شاشة سوداء

خطوط بيضاء تكتب نصا على الشاشة. "كان ياما كان، فى الكريسماس الماضى..."

خارجى. صندوق البريد- نهار.

ظلام.

أزيز مفصلات صدئة.

مستطيل من الضوء يفتح، ووجه أماندا كارسون يظهر فى الإطار المضىء. قبعة فرنسية تستقر على شعرها البنى الناعم. ووجهها مثل السنجاب العصبى، وعيناها خائفتان مرهقتان. تتلفت حولها، تطبع قبلة ناعمة على المظروف وتضعه فيما نكتشف الآن أنه صندوق بريد.

يسبح المظروف فى الهواء نازلا ويستقر على كومة من الخطابات.

قطع إلى:

خارجى. مكتب خطابات الموتى. نهار

لوحة معدنية مكتوب عليها: "خدمة بريد الولايات المتحدة- مكتب خطابات الموتى"، ومثبتة على الباب الجانبى المغلق.

داخلى. مكتب خطابات الموتى

تلال من خطابات الكريسماس المصغرة. أكوام من الحوائط الطويلة المنسية من زمن طويل. أعماق مكتب خطابات الموتى.

زينة الكريسماس تتدلى فى إهمال من الرف المكوم عليه أشياء كثيرة. شجرة كريسماس مرسلة بالبريد تثير الشفقة ولا يزال فيها مصباحان باقيان. الكاميرا فى حركة بانورامية تمر بهدايا مهملة. كاشط للجليد. راقصتان من الدمى تدوران حول

نفسيهما فى عاصفة جليدية. ملابس داخلية مطرزة بالأحمر. دمية دب ممزقة.

نتوقف أخيرا عند توماس فابر، رجل بريد فى منتصف العمر، وهو ذو وجه نحيل عادى. يقرأ متعمدا نسخة قديمة من "سيرانو دى بيرجيراك". (رواية عن عاشق صامت لا يبوح بحبه- المترجم). إلى جانبه يجلس تشاك سليتس، العامل الآخر الوحيد فى هذا المكتب المختص بالأحلام الضائعة. تشاك يقرأ طبعة الكريسماس من مجلة "البلاى بوى"، بينما يشرب البيبسى من شافطة حمراء.

صوت تحطم عالٍ يدوى فى الغرفة، الباب يفتح عن طريق "الريس" الرجل شديد البدانة ووجهه يشبه البولدوج.

ينفخ ويطلق أصواتا ساخطة وهو يحمل خُرجين كبيرين من البريد.

الريس

إزيكم! هل جئتما لمساعدتى؟

توماس وتشاك يمسكان بصعوبة الخرجين، يسحبانهما إلى منضدة الفرز.

الريس (مستمرا)

بابا نويل اللعين سوف يصيبنى بالفتاق!

يجلس الريس ويأخذ نفسه.

الريس (مستمرا)

كل أطفال اليوم ليس عندهم إلا الأخذ، والأخذ، والأخذ. هذا ما تحصل عليه من نتاج المقعد الخلفى. (إشارة إلى العلاقات الجنسية بين الشبان والشابات داخل السيارات ـ المترجم). عندما كنت طفلا كانت تكفينى ضربة على الرأس. زفت، وأعود إلى المنزل بتكشيرة على وجهى، وهذا هو الكريسماس الجميل بالنسبة لى.

تشاك

أعتقد أن هذا إساءة التعامل مع الأطفال.

الريس

إن هذا أكثر مما أحصل عليه الآن. (ينظر إلى توماس) هل ستتكلم اليوم يا فابر؟

توماس يتوقف عن فرز الخطابات وينظر إلى الريس.

توماس

أكيد يا ريس.

الريس

حاجة وحشة. افرز هذا فى ثلاثة أكوام.

الريس يتجه عائدا إلى الباب.

هناك خبطة على الحائط. يهدئ توماس من الفرز وينظر إلى ساعة الحائط. إنها الرابعة. صوت ضعيف لخطاب يسقط فى أنبوبة صندوق البريد.

داخلى. أنبوبة صندوق البريد.

خطاب يهبط ويطير فى الهواء إلى أسفل.

مكتب خطابات الموتى

توماس يحدق فى الأنبوبة التى تُفتح.

تشاك

هل هذه هى؟

توماس

آه.

الأنبوبة

الخطاب يمضى فى شكل قوس وهو يتجه إلى الفتحة المظلمة.

مكتب خطابات الموتى.

توماس ينتظر. متوقف عن التنفس. الخطاب يقترب. صوت بعيد لآلة كاتبة. يستقر الخطاب أمامه مباشرة. أحمر الشفاه يميز الخطاب على أنه المرسل من أماندا. يحدق توماس. غير قادر على الحركة.

تشاك

يا ترى ماذا سوف تقول السيدة الجميلة هذا الأسبوع؟

توماس يمد يده ويلتقط المظروف. يفتحه فى حيوية ويبدأ فى القراءة. صوته يمتزج مع صوت أماندا ويستمر عبر المشهد التالى.

عزيزى جوشوا. دائما أشتاق إليك بكل شىء.

خارجى. منزل أماندا- بعد الظهر

توماس يجلس على دراجته موديل ١٩٤٠، حقيبة غدائه البنية تستقر على السلة البلاستيكية المعلقة فوق الإطار الأمامى. مقياس السرعة والمسافة مثبت على المقبض، والخرجان مكتوب عليهما "بريد الولايات المتحدة" ومعلقان فى المقعد. توماس يقضم قطعة من الساندويتش. عيناه لا تفارقان مدخل وباب منزل أماندا.

أماندا (من خارج الكادر)

الكريسماس يقترب كما يحدث فى كل عام، وما زلت فى وحدتى. هذا الوقت من السنة لا يحمل أية بهجة، الوحدة فقط.

أماندا تقف عند العتبة الأمامية، غير منتبهة على الإطلاق لعينى توماس اللتين تراقبانها. تحاول أن تعلق إكليلا على بابها لكن يبدو أنها لا تطاله.

أماندا

اللعنة عليه!

توماس ينظر فى حب مشتاق. ليست هى الوحيدة المحبطة. إنه يتقلص مع حركاتها وهى تحاول تعليق الإكليل لكنها تفشل. ستيف، رجل بريد آخر، يأتى ماشيا على الرصيف. يقفز توماس عندما يسمع صوته.

ستيف

إزيك يا توم. بتعمل إيه؟

ينظر توماس بسرعة إلى أماندا. قدمه تضرب بدال الدراجة.

توماس

كنت... كنت آكل ساندويتشى فقط، هنا.

ستيف

بس لسه كتير على الغداء، مش كده؟

توماس

كنت.. فقط، هنا، فى طريقى.

ستيف

آه، كنت أعتقد أنك لم تعد تسلم البريد هنا.

توماس

أيوة، أيوة، لقد نقلت إلى المكتب.

ستيف

المكتب؟

توماس يبدأ فى تحريك الدراجة.

توماس

كويس أننى رأيتك يا ستيف.

ستيف يبتسم فى شك.

ستيف

وأنا كمان.

أماندا تنجح أخيرا فى تعليق الإكليل، تنظر إليه نظرة أخيرة، تدخل وتغلق الباب.

الإكليل معلق كرمز رفيق للكريسماس، ثم يقع على الأرض فى صوت تحطم عالٍ.

قطع إلى:

داخلى. مكتب خطابات الموتى- بعد الظهر

توماس يجلس ليقرأ آخر رواية سيرانو. الكيس البنى للغداء انتهى ومكرمش أمامه.
يظهر تشاك من خلف الغرفة. يمسك ملابس شفافة شديدة الإغراء.

تشاك

هدية بابا نويل السرية إلى ديب. ماذا تعتقد؟

توماس يرفع رأسه من قراءته.

توماس

هل اشتريت ذلك؟

تشاك

لا، كان فى الخلفية. طرد لم يكن عليه عنوان لإعادته. وفر علىّ خمسة دولارات.

توماس

أعتقد أن تلك فكرة مهمة.

تشاك

صح، ماذا لديك لسيدتك العجوز؟

توماس

أنا... أنا حتى لا أعرف كيف... إنها تستحق أكثر مما أستطيع أن أعطيها.

تشاك يدفع هديته فى درج، ويبدأ فى إلقاء الخطابات كل فى صندوقه.

تشاك

لم تتحدث إليها بعد؟ هه؟

توماس

لسه.

تشاك يواجه توماس.

تشاك

فابر، يجب أن تمسك الثور من قرنيه.

يكرمش الخطاب الذى يحمله ويحوله إلى كرة.

تشاك

هذا الحب السرى على طريقة ستيفى واندر فات أوانه من زمن طويل.

توماس

لسه بدرى قوى.

تشاك

لقد فاتت سنتان! وهى تكتب لزوجها الميت بحق السماء، إنك لا تستطيع أن تقول لى إنها ليست بحاجة إلى صديق.

توماس

لا أريد أن أتعجل الأمر.

تشاك يهز كتفيه.

تشاك

أقول لك، هذا يومك، إذا سألتنى فلا أحد يراهن على حصان لا يفوز.

صوت دراجة توماس.

قطع إلى:

خارجى. منزل أماندا

توماس يجلس على دراجته عبر الشارع يصلح من ربطة عنقه، ويرتدى بدلة أصغر قليلا من حجمه. هناك زهرة مرجريتا واحدة فى سلته.

توماس

أهلا، اسمى توماس فابر، أنا بوسطجى فى ... مكتب البريد، وكنت أقرأ... يأخذ نفسا عميقا، يرتب حاجبيه، يمسك الزهرة، وينزل من على دراجته.

خارجى. الممشى الخارجى لمنزل أماندا

توماس يظهر على المشى الأسمنتى.

توماس

أهلا، اسمى هو توماس فابر، لقد كنت... أعنى أنا أعمل فى مكتب خطابات الموتى... تضطرب خطى توماس، كلماته الأخيرة تهرب منه، يتوقف، قدمه بالقرب من حافة المشى. يحدق كما لو كان يرى المنزل لأول مرة.

اذهب! يالللا، أعوذ بالله! لا شىء. توماس يتهادى، إنه لا يستطيع أن يمضى فى الخطة، يضع الزهرة جانبا على عارضة إسمنتية فى المشى، يعود من حيث أتى، رجل مهزوم. يسرع فى الوقت الذى تدور فيه أماندا حول ركن المنزل وتصل إلى المشى. هناك زهرة مرجريتا. تلتقط الزهرة الوحيدة وتنظر حولها. لا أحد. لابد أنها وقعت من باقة. تتقدم تجاه منزلها وهى تهز الزهرة فى حيوية.

داخلى. منزل أماندا- ليل

زهرة المرجريتا تستقر فى كوب على حامل تليفزيون أماندا. إنها تأكل لحما مجمدا مطبوخا. التليفزيون يعرض فيلما تافها وأماندا مندمجة معه تماما. نتراجع لنرى مجموعة من الملابس الرجالية موضوعة بدقة كأن رجلا يجلس على كرسى. إلى جانب البدلة ملابس طفل صغير موضوعة تحت ذراع الرجل الخفى. كأنها عائلة عادية فى لحظة استرخاء، لكن بدون العائلة ذاتها. أماندا تمد يدها وتأخذ الكم الفارغ فى يدها كما لو أنها تمسك بذراع حبيبها. ابتسامة مرتبكة تظل على وجهها.

قطع إلى:

داخلى. شقة توماس- ليل

الغرفة الصغيرة المتواضعة مضاءة بشكل معتم بمصباح وحيد يتدلى من السقف المشقق. ورق الحائط كثيف مطبوع عليه زهور. هناك شجرة كريسماس فى الركن.

صورة لفريد أستير وجينجر روجرز يرقصان على الجليد، الصورة ملصقة على الحائط.

فيلم أطفال يعرض فى التليفزيون.

توماس يجلس على مقعد ذى مساند. (التتابع التالى من اللقطات يتم تنفيذه على

"دوللي" من خلف رأس ويرفع يده ويضع مسدسا فى فمه. ضوء الكريسماس يرتعش. ماسورة المسدس المعدنية تخبط فى أسنانه. دمعة تجرى على خده الشاحب. فى التليفزيون البطل يبعد المسدس عن فمه ويتهاوى إلى بساط قديم وينزلق المسدس من بين أصابعه.

داخلى. مكتب خطابات الموتى- نهار

رسم طفل لبابا نويل يرقد فى بركة من الدم، وتحته بخط طفل فى الثامنة من عمره الكلمات التالية:

بابا نويل كذاب

تشاك يفحص الرسم ويهز رأسه.

تشاك

كريسماس سعيدا يا يسوع.

توماس يقوم بفرز مئات الخطابات. الريس يقتحم المكان كعادته. المزيد من الخطابات وهو غير راضٍ.

الريس

ياريتنى كنت أملك بندقية. كنت سأفجر بعض الرءوس وأنزعها من رقابها.

توماس بحيوية يأخذ الخرج من الريس، الذى يشعر باليأس لأنه غير مسلح فيغوص فى مقعده.

الريس

على الأقل هذا آخر يوم فى هذه الإجازة الزفت.

تشاك

الإجازة مهمة للروح يا ريس.

الريس

سلم لى على الروح.

تشاك يضع حقيبته ويواجه الريس.

تشاك

يعنى الرجل الطيب من القطب الشمالى (يقصد بابا نويل- المترجم) تبول فى شرابك؟

الريس

أنت ناوى تعمل معى مشاكل يا سيد سليتز؟

تشاك

فى الحقيقة آه، توم وأنا كنا نتعجب لماذا أشخاص مثلك يجدون أن من الضرورى أن يتقيأوا فى استعراض أى أحد؟

الريس

الكلام ده صحيح يا فابر؟

توماس ينظر له حائرا.

توماس

آه، أكيد.

تشاك

أنت فاكر أنك الشخص الوحيد الذى يتعب فى الإجازات.

الريس يقف.

الريس

هل تريد أن تعرف آخر كريسماس احتفلت به؟ ٢٤ ديسمبر ١٩٥٩. تلك كانت آخر مرة أحضرت أمى شورتا برتقاليا مقرفا للجرى. كل سنة كانت تعود من مصنع الشورتات المقرفة، وكل سنة كانت تأتى بالكيس الورقى البنى. ثلاثة شورتات برتقالية واسعة جدا للجرى. هل تعرف ماذا يمكن أن يسبب هذا لصبى، يعود من كل إجازة وهو يرتدى شورتا برتقاليا شديد الاتساع، مصنوعا من النسيج الصناعى. أقول لك، إنه يعلمك أن أنباء الكريسماس الطيبة لا تأتى بعد يوم ٢٥ فى الشهر.

توماس وتشاك يقفان صامتان.

الريس

لذلك قررت ألاَّ أستمر فى ذلك، ليس هذه السنة يا ماما. عادت وعلى وجهها تكشيرة الخنازير وأعطتنى ذلك الكيس، فرميت بهذه القنبلة البرتقالية عبر الحجرة حتى إننى سمعت صوت تمزقها فى الهواء.

"لن أرتدى هذه السراويل البرتقالية اللعينة مرة أخرى!! أكرهها وأكرهك!". وبعدين أمى بدأت فى البكاء ولم تتوقف، وظلت تبكى حتى خرجت من الباب. ونظرت إلى الكيس البنى، وكان هناك أجمل سروال جينز أزرق. كانت تلك آخر مرة رأيت فيها المرأة التى وهبتنى الحياة. أنا لا أدعى أن حياتى ليست قطعة زبالة. إذن لو كان يبسط كما أن تأكلا ديككما الرومى، وتحشرا البطاطس فى أحشائكما، يا أهلا وسهلا بكما. فقط اتركوني وحدى.

الريس يستدير ويترك الغرفة. صامتان بلا كلمة واحدة. تشاك يمد يده إلى درجه ويسحب كيسا بلاستيكيا.

تشاك

يهيأ لى أننى لن أعطيه هذا.

توماس

ما هذا؟

تشاك

شورت للجرى. (يهز كتفيه) لا يوجد عليه عنوان لإعادته.

تشاك يلقى بالكيس إلى توماس.

تشاك

خذ، استعمله.

توماس ينظر فى الكيس.

توماس

المسائل ليست على ما يرام يا تشاك، مش كده؟

تشاك

لا يا صاحبى، ليست على ما يرام.

تشاك يرمى بالخطابات التى فى يده.

تشاك

فى ستين داهية. أنا خارج من هذا الجحيم. أنا عندى زوجة متوسطة الجمال، وطفلان ينتظراننى. ألن تأتى؟

توماس

لا. خطابها يأتى اليوم.

تشاك يرتدى معطفه.

تشاك

عايز تشوف ماذا وجدت اليوم؟

يمسك برسم بابا نويل الميت.

تشاك

حلو، مش كده؟

توماس

من أرسل هذا؟

تشاك يكرمش الصورة إلى كرة ويرميها على طاولة الفرز.

تشاك

طفل قليل الأدب جدا.

صوت طرقعة من أعلى.

تشاك

سوف أترككما وحدكما.

يربت على كتف توماس ويذهب. صمت.

الخطاب ينزل ويستقر أمام توماس. يفتح المظروف.

أماندا (من خارج الكادر)

عزيزى جوشوا. أكتب لك ربما للمرة الأخيرة. لقد ذهب الأمل الصغير الذى كنت أتعلق به.

قطع إلى:

خارجى. الشارع- بعد الظهيرة

توماس يركب الدراجة فى الشارع بين ضفتين من الجليد. لا يلحظ شيئا، فالعالم غير موجود بالنسبة له.

أماندا (من خارج الكادر)

كنت أتصور أن معجزة يمكن أن تسقط من السماء. لكن كلما ازداد الجو برودة، فإننى أعلم أننى لا أستطيع أن أستمر فى حياة ليست فى حاجة لى.

خطاب أماندا يرفرف فى السلة البلاستيكية (فوق الإطار الأمامى لدراجة توماس- المترجم).

قطع إلى:

خارجى. الشارع

نتتبع حذاء متواضعا يسير على الرصيف. هناك كيس أسود يتأرجح بين ركبتيه. يمكن سماع صياح وصوت سارينة الشرطة.

قطع إلى:

خارجى. الشارع

توماس يقود دراجته على الأرض المليئة بالجليد.

قطع إلى:

خارجى. الشارع

الحذاء المتواضع، ندرك الآن أنه يخص رجلا ذا مظهر متواضع أيضا على الناصية. يرتطم فجأة بتوماس.

يوجد شرطى عند الناصية.

الرجل يجرى، وقد سقط منه الكيس الأسود على الطريق. يجرى الشرطى وراءه.

صمت. عجلتا الدراجة تدوران. توماس يقترب ويسحب الكيس بالقرب منه. يفتحه وينظر فيه.

قطع إلى:

خارجى. دكان- بعد الظهيرة

دراجة توماس تتوقف أمام دكان صغير للأشياء المستعملة. فى الفاترينة بدلة بابا نويل تتألق فى ضوء ما بعد الظهيرة البارد. توماس يتريس الدراجة وينزل من فوقها.

قطع إلى:

خارجى. الشارع- عشية الكريسماس - فى وقت متأخر من بعد الظهيرة

زينة الكريسماس تتدلى فى الشوارع وتغطى الجو بفرحة الكريسماس. الجليد ينهمر من السماء. صوت واهن لأغنية "بابا نويل جاى". من بين الجليد ينطلق توماس.

دراجته مزينة بزينة عيد الميلاد الطفولية. هناك راديو ترانزستور مدلى من السلة الأمامية. توماس يرتدى النصف العلوى من زى بابا نويل الذى اشتراه من الدكان. كما يرتدى شورت الجرى البرتقالى الذى أخذه من تشاك. هناك غزال الكريسماس البلاستيكى مثبت فى مقدمة الدراجة.

الكيس الأسود يظهر من الخرج البريدى.

يقود دراجته فى الجليد بجنون ويصل إلى المبنى التالى.

قطع إلى:

خارجى. مبنى إمباير ستيت- ليل

بابا نويل التابع لجيش الخلاص (جمعية خيرية أمريكية- المترجم) يقف فى البرد إلى جوار صندوق المال الفارغ وهو يقرع جرسه برتابة. توماس يضرب جرس دراجته ويعبر من أمامه ويفرمل دراجته. يخطو إلى الرصيف وهو يحمل الكيس. يربت على رأس الغزال البلاستيكى.

توماس

لا تذهب بعيدا، سأرجع على طول.

يقترب من المدخل.

داريل (من خارج الكادر)

أنت يا بابا نويل.

مجموعة من الأطفال الزنوج يعاكسون توماس من خلفه. زعيمهم داريل يختال وهو يقترب من توماس ويدفعه من ظهره. يستدير توماس مضطربا.

داريل

يا بابا نويل، أنا أتحدث إليك.

أصدقاؤه يقتربون ويحيطون بتوماس.

داريل

كنت أتساءل إذا ما كان لديك أية هدايا لى فى كيسك.

يضحك الصبية.

توماس

إيه؟

داريل يسحب سكينا من تحت معطفه.

داريل

خلينا نخلص. أعطنى مالك.

الصبية يتجمعون حوله أكثر. توماس ينظر إلى بابا نويل جيش الخلاص ثم إلى الصبية.

داريل

ياللا يا رجل، أنا لا أريد مشاكل هذه الليلة.

توماس

هل من الممكن أن أسألك سؤالا؟

داريل

(وقد تراجع بسبب جدية توماس) (ينظر إلى شلته) ده راجل مجنون. (ثم إلى توماس) ماشى، إيه؟

توماس

هل آمنت يوما ببابا نويل؟

كل الصبية يضحكون.

توماس

لما كنت عيل؟

داريل

أنا لا أؤمن بالحواديت، وأنا لا أتوقع صدقات. لقد تعلمت سريعا أن ما تأخذه بيدك هو ما تحصل عليه. ولكى أجيب على سؤالك، لم تكن عندى فرصة أبدا للإيمان بأى بابا نويل.

توماس

أنا آسف.

داريل

وأنا كمان.

توماس يمسك بمائتى دولار من جيبه.

توماس

(يضع المال فى يدى داريل المفتوحتين) هذا كل ما أستطيع أن أعطيه لك.

توماس يختفى فى مبنى إمباير ستيت. خلال سيره فى البهو، وهو يحمل الحقيبة فى يده، الكاميرا فى حركة بانورامية تصعد قمة المبنى.

مزج إلى:

داخلى. منزل أماندا- ليل

لقطة قريبة لبطاقة بريدية فى برواز لكينج كونج يصعد على جانب مبنى إمباير ستيت. صرخات تأتى من خارج الكادر. الكاميرا تقترب من أماندا، التى تقف عند حوض المطبخ، فى يدها طبق، وهى تصغى باهتمام إلى ترانزستور قديم موضوع على إفريز النافذة. مذيع الأخبار يستمر:

مذيع الأخبار (من خارج الكادر)

يبدو أن الشرطة لا تعلم ماذا تفعل. لم يحدث شىء مثل هذا من قبل فى عشية عيد الميلاد...

خارجى. منزل أماندا

توماس يجلس على الدراجة عبر الشارع يراقب أماندا من خلال النافذة. ربطة من خطابات أماندا مربوطة جيدا بشريط قطيفة أحمر وموضوعة فى سلة الدراجة الأمامية. توماس يصلح ربطة عنقه وحواجبه ولحيته.

توماس

أهلا، اسمى توماس فابر، أعرف أنك لا تعرفيننى، لكننى... (يأخذ شهيقا عميقا) أنا أحبك.

يمسك الخطابات وينزل من على الدراجة. يربت على رأس الغزال البلاستيكى ويتجه إلى المنزل.

خارجى. الممشى الأمامى لمنزل أماندا

خطوات كبيرة. تبطئ مع الاقتراب من الباب. لون أصفر ناعم يحيط بجرس الباب. إصبع توماس الطويل النحيل يصل إلى الجرس، يقترب وهو يهتز. يصرخ جرس الباب. يومئ إلى الجرس ذى الصوت المفزع.

توماس

أهلا، اسمى توماس...

من الداخل يسمع صوت مذيع الأخبار.

صوت مذيع الأخبار (من خارج الكادر)

بدأ الشغب بعدما ألقى رجل فى رداء بابا نويل حوالى أربعين ألفا من الدولارات من فوق قمة المبنى...

الصوت يتضاءل، هناك صوت صرخات عالية وسارينات شرطة قادمة من الراديو.

توماس واقف مذهولا.

صوت إطلاق رصاص. سارينات مفزعة. لا يمكن أن يكون هذا حقيقيا.

يترنح، عاجز عن أن يفهم ويستوعب عواقب ما فعل. فجأة يُفتح الباب. توماس يقفز وتسقط منه الخطابات، إنها تقع على الأرض وتتناثر على السلالم الأمامية. ينظر إلى الخطابات ثم إلى أماندا التى تدرك بسرعة أن تلك خطاباتها. عيناها الحزينتان تعبران عن الحرج.

توماس

أنا، أنا...

يتراجع ببطء بينما تنظر أماندا إلى الخطابات على الأرض.

توماس

(مستمر فى التراجع) أنا... أنا آسف.

يستدير ويجرى إلى دراجته، فيصطدم بالدراجة. تزل قدمه ثم ينطلق فى الشارع.

أماندا تقف وحدها على عتبتها الخارجية، وسنوات عمرها الأخيرة ملقاة عند قدميها. برقة متناهية تنحنى وتمد يديها إلى الأوراق العزيزة بالنسبة لها. عيناها ممتلئتان بالدموع وهى تحاول أن تستجمع أفكارها.

قطع إلى:

داخلى. مكتب خطابات الموتى- الصباح التالى

التراب معلق مثل حبات البللور.

يفتح عينيه بصعوبة، يدير رأسه على الجانب، يتمطى، ويمسح بسرعة على جانبيه.

أماندا تجلس على كومة من الخطابات وهى تراقبه بهدوء.

دراجة توماس مركونة خلفها.

لا يقولان شيئا، فقط يتأملان بعضهما.

توماس يفتح فمه لكن أماندا تتحدث أولا.

أماندا

لقد تبعتك، من منزلى.

صمت.

توماس

لقد كان ذلك حادثا. كل ما حدث كان غلطة.

أماندا

كيف حصلت على خطاباتى؟

توماس

أنا أعمل هنا... فى المكتب. لم أقصد أى ضرر. كل شىء حدث سريعا جدا، لم أكن مستعدا.

أماندا

من أنت؟

توماس

اسمى توماس.

أماندا

ماشى يا توماس. أخبرنى، ماذا يحدث؟

توماس يترك يديه تسقطان.

توماس

كل شىء سار بشكل خاطئ. لم يفهموا. كنت أريد أن أعطيهم شيئا ليؤمنوا به.

أماندا

كان أنت.

توماس

كنت أعطيه لهم. كل إنسان يحتاج شيئا ما و... كان هذا كل ما لدى لأعطيه لهم.

أماندا

ما علاقة ذلك بى؟

توماس يزيح كومة الخطابات من أمامه وينظر إلى أسفل.

توماس

كان عندى دائما هذا الحلم، وهو حلم سخيف لأنى أخذته من فيلم قديم لفريد أستير، لكنه حلمى... لأنك موجودة فيه. نحن نرقص فى ضوء الشمس فى عاصفة جليدية، وأنا... أنا لم أستطع أن أدع الحلم يموت.

أماندا تنظر إلى وجهه فى خوف.

أماندا

كيف عرفتنى؟

توماس

كنت أسلم الخطابات إلى منزلك. حاولت كثيرا أن أتحدث إليك، لكن عندما رأيت ما فعله بك.

أماندا تنظر بعيدا.

توماس

كرهت أن آتى هنا. كرهت ألاَّ أفعل شيئا عندما أراه يؤلمك. لكن عندما رحلت، بدأت أنت الكتابة.

أماندا

كنت تقرأها.

توماس

كانت هى الطريقة الوحيدة لكى أعرفك. أردت أن أعطيك معجزة. لكنهم لم يفهموا ما كان من المفترض أن يكون.

أماندا تتقدم وتزيح لحية وقبعة توماس.

أماندا

زوجى لم يمت. لقد أخذ كل شىء واختفى.

خطاب يطير فى أنبوبة صندوق البريد ويرتفع فى الهواء.

توماس

أعرف.

صوت وتريات خافتة.

أماندا

لقد أخذ حياتى.

خمسة خطابات أخرى تطير فى الهواء. خلال ثوانٍ، مئات الخطابات تنهمر من الأنبوبة. موسيقى فالس كلاسيكية تظهر تدريجيا.

توماس

أردت فقط أن أحاول.

أماندا

لا أعرف كيف أبدأ.

توماس

لقد بدأت بالفعل.

أماندا تأخذ يد توماس. يستنشق عبيرها الصافى.

يحتضنان بعضهما ببطء.

الخطابات تطير فى كل مكان، كأنها ذرات الجليد.

خطوة بخطوة، يرقصان الفالس على أرض الغرفة مثل جينجر روجرز وفريد أستير. شخصان لم يعرفا الحب أبدا ووجداه أخيرا.

فى الخلفية، صوت سارينات الشرطة يمكن سماعها.

النهاية

قائمة بأسماء الأفلام الواردة فى الكتاب*

ملاحق الترجمة

قائمة بأسماء الأفلام الواردة فى الكتاب*

محادثة عن شىء واحد Conversations About One Thing

٦ فى باريس 6 In Paris

الأب الروحى The Godfather

أجيرى، غضب الرب Wrath of God،Aguirre

الاحتفال The Celebration

أحزان برايتون Brighton Blues

إدفارد مونش Edvard Munch

أربع فتيات صغيرات Four Little Girls

الأرض Earth

الأرض والحرية Land and Freedom

اركب الأتوبيس Get on the Bus

استعراض ترومان The Truman's Show

اسمى رابيت My Name is Rabbit

أصوات بعيدة، طبيعة صامتة Still Lives،Distant Voices

أطفال سانت فينسينت The Boys of St. Vincent

أفضل النوايا The Best of Intentions

اقتل المخرج Kill the Director

إكسكاليبر Excalibur

إكسوتيكا Exotica

أمل شيكاجو Chicago Hope

(*) من إعداد المترجم.

أناس عاديون Ordinary People

انتصار الإرادة Triumph of the Will

أندرجراوند Underground

إنقاذ الجندى رايان Saving Private Ryan

إنها حياة رائعة It's a Wonderful Life

آنى هول Annie Hall

أوربا أوربا Europa Europa

أورفيوس Orpheus

أولاد بيكر المدهشون The Fabulous Baker Boys

إى آر (غرفة الطوارئ) ER

إى تى .E.T

إيداهو الخاص بى (الجندى إيداهو) My Own Private Idaho

بابا نويل السرى Secret Santa

باتش كاسيدى وساندانص كيد Butch Kassidy and the Sundance Kid

البالون الأحمر The Red Balloon

بدآ رحلة خلال الليل They Drive by Night

برتقالة آلية A Clockwork Orange

بصدق، بجنون، بعمق Deeply، Madly،Truly

البقرة الضعيفة Poor Cow

بنات التراب Daughters of the Dust

بوابة الشمال Gare de Nord

بونى وكلايد Bonnie and Clyde

بيب فى المدينة Babe in the City

تايتانيك Titanic

تحطيم الأمواج Breaking the Waves

توبى داميت Toby Dammit

توم جونز Tom Jones

تى إتش إكس ١١٣٨ THX 1138

ثوانٍ Seconds

ثيلما ولويز Thelma and Louise

جرائم وجنح Crimes and Misdemeanors

الجرح The Wounding

جرعة المال (لقطة المال) The Money Shot

الجرى والقفز والوقوف دون حركة The Running، Jumping and Standing Still

الجميلات النائمات Sleeping Beauties

الجميلة والوحش Beauty and the Beast

الجناح الغربى West Wing

جنس وأكاذيب وشريط فيديو Sex, Lies and Videotape

جوديث من بيتوليا Judith of Betulia

جيران Neighbors

حاجز الأمواج La Jetee

الحالة الغريبة لبالتازار هيبوليت Strange Case of Balthazar Hyppolite

الحب Loving

حدث عند أول كريك Incident at Owl Creek

حرب النجوم Star Wars

حفنة من الأحجار Pocketful of Stones

حمامة Pigeon

حول الزمن Around the Time

الحى الصينى Chinatown

الحياة المزدوجة لفيرونيك The Double Life of Veronique

الختم السابع The Seventh Seal

الخسوف Eclipse

خشن (قاسٍ) Tough

خطابات الموتى لا تموت Dead Letters Don't Die

دالاس Dallas

دراكيولا (كما كتبه برام ستوكر) Bram Stocker's Dracula

دكتور زيفاجو Dr. Zhivago

دكتور سترينجلاف Dr. Strangelove

الذهاب إلى العمل صباحا من بروكلين Going to the Work in the Morning from Brooklyn

راعى بقر منتصف الليل Midnight Cowboy

رجال طيبون قلائل A Few Good Men

رجل الماراثون Marathon Man

الرجل مع الكاميرا السينمائية Man With a Movie Camera

رجل من آران Man of Aran

رجلان ودولاب Two Men and Wardrobe

الرعاع Riff Raff

زيت لورينزو Lorenzo's Oil

ساتيريكون Satyricon

ساحر أووز (أُزْ) The Wizard of Oz

سبايدرمان Spiderman

سرعة شخصية Personal Velocity

السعادة Happiness

سفر التكوين والكارثة Genesis and Catastrophe

السماء الواقية The Sheltering Sky

السماء يمكن أن تنتظر Heaven Can Wait

سمعت حوريات تغنين I've Heard the Mermaids Singing

سوناتا الخريف Autumn Sonata

سويتى Sweetie

سيد الذباب Lord of the Flies

السيدة فى الانتظار Lady in Waiting

سيف لانسيلوت The Sword of Lancelot

شامبيون (البطل) Champion

شاين Shine

شبكات بعد الظهيرة Meshes in the Afternoon

شبكة التليفزيون Network

شخصية Character

شرق عدن East of Eden

الشمس تشرق أيضا The Sun Also Rises

شوربة البط Duck Soup

صبى الجزار Butcher Boy

صحبة الذئاب The Company of Wolves

صرخات وهمسات Whispers and Cries

الصعلوك The Tramp

الصقر المالطى The Maltese Falcon

صمت الحملان The Silence of the Lambs

صندوق الموسيقى Music Box

طار فوق عش المجانين One Flew Over the Cuckoo's Nest

الطبلة الصفيح The Tin Drum

طفل الأربعاء Wednesday's Child

عازف البيانو The Pianist

العام الماضى فى مارينباد Last Year at Marinebad

عربة اسمها الرغبة A Streetcar Named Desire

عز الظهيرة High Noon

العصر الذهبى L'Age d'Or

العصور الحديثة Modern Times

العقل الإجرامى لأرشيبالد كروز The Criminal Mind of Archibald Cruz

علاقات خطرة Dangerous Liaisons

عندما كان الوادى أخضر How Green Was my Valley

غرباء Aliens

غُصْ أو فلتعُمْ Sink or Swim

الفتاة البذيئة The Nasty Girl

فتاة عاملة Working Girl

الفتيات العاملات Working Girls

الفرار Breaking Away

الفصل الدراسى لعام ٧٥ The Class of 75

فصل جاف (غير ممطر) A Dry White Season

فوريست جامب Forrest Gump

فى عز الليل Dead of Night

فينسينت Vincent

قتلة بالفطرة Natural Born Killers

قرد الشحم Grease Monkey

القس Priest

قصة أخرى Another Story

قصة أطفال A Children Story

قصة تثير الشفقة (قصة النحيب) Sob Story

قصة وردة حمراء The Story of a Red Rose

قطار شونجكينج السريع Chungking Express

قمر الخريف Autumn Moon

القناع الورقى (قناع من ورق) Paper Mask

كاميل كلوديل Camille Claudel

كاميلوت Camelot

كانوا محاربين ذات مرة (فى الماضى) Once Were Warriors

كريمر ضد كريمر Kramer vs. Kramer

كل الأولاد اسمهم باتريك All Boys Are Called Patrick

كل رجال الرئيس All the President's Men

كل شىء عن إيف All About Eve

كل ما يبقى: تأملات فى حياة ضائعة All That's Left: Speculations on a Lost Life

كل يوم ما عدا الكريسماس Everybody Except Christmas

كلب أندلسى Un Chein Andalou

كوبينهاجين Copenhagen

لا يمكن غفرانه Unforgiven

لعبة الحرب The War Game

لعبة الصراخ (البكاء) Crying Game

لمن تدق الأجراس For Whom the Bell Tolls

لورانس العرب Lawrence of Arabia

الليالى الراقصة Boogie Nights

ليخرج الوغد من كاليفورنيا Bastard Out of California

ليس أنت فقط ياموراى Murray!،It's Not Just You

ليل وضباب Night and Fog

ليلة يوم شاق A hard Day's Night

ماجنوليا Magnolia

ماد ماكس Mad Max

مارا صاد Marat/Sade

مالكولم إكس Malcolm X

ماما لن تسمح Momma Don't Allow

متسابق التزلج Downhill Racer

متوسط البرودة Medium Cool

محارب الطريق Road Warrior

المرآة The Mirror

المرشح The Candidate

المريض الإنجليزى The English Patient

مساء السبت وصباح الأحد Saturday Night and Sunday Morning

المسافر The Passenger

مستشفى بريطانيا Britannia Hospital

المشاغبون Le Mistons

مشاهد داخلية Interiors

معركة إيلدربراش جالش The Battle of Elderbrush Gulsh

معركة جاليبولى Gallipoli

معركة كالودين Culloden

مقتل طائر مغرد To Kill a Mockingbird

مكان فى (تحت) الشمس A Place in the Sun

الملاح The Navigator

الملك الأسد The Lion King

الممر The Passage

منظر من الجسر A View from the Bridge

المنظر من هنا The View from Here

المواطن كين Citizen Kane

موت أميرة The Death of a Princess

الموجز The Round Up

المومياء The Mummy

الناس القطط Cat People

نانوك من الشمال Nanook of the North

نتيجة الحائط Calendar

النجوم تنظر إلى أسفل The Stars Look Down

النشال Pickpocket

نهاية الخط Terminus

نهر الأشياء River of Things

نهر يجرى خلالها A River Runs Through It

النوم الكبير The Big Sleep

هذه فرقة سباينال تاب This is Spinal Tap

هروب آنى Annie Flight

هروب رجل A Man Escapes

الهروب من سجن ألكاتزار Escape from Alcatraz

هواردز إيند Howard's End

هوفا Hoffa

وحدة عدّاء المسافات الطويلة The Loneliness of the Long Distance Runner

وراء قبة الرعد beyond Thunderdome

يا أرض الأحلام O Dreamland

يجب أن تحصل عليه She's Gotta Have It

يوم واحد من حياة إيفان دينيزوفيتش One Day in the Life of Ivan Denisovitch

يوميات ديفيد هولزمان David Holzman's Diary

قائمة بالمصطلحات السينمائية الأساسية لمزيد من الدراسة*

اختفاء تدريجى Fade out

ارتجال Ad Lib

إرجاء أو تعليق عدم التصديق (= تصديق ما هو خيالى Suspension of Disbelief

استقطاب – تضاد Polarity

الأسلوب Style

بداية ووسط ونهاية End، Middle،Beginning

البطل (فى العمل الدرامى) Protagonist

البناء Structure

البناء ذو الثلاثة فصول Three-Acts Structure

تأسيس Establishing

تجريبى Experimental

التجسيد البصرى Visualization

التطور Development

التعاطف Empathy

التعليق Narration

تعليق من خارج الكادر (.Voice-Over (V.O

التوتر Tension

التوحد Identification

جسمانى – مادى Physical

الحبكة Plot

حدوتة Fairytale

حكاية خُلُقية Morality Tale

(*) من إعداد المترجم.

الحل (حل عقدة الحبكة) Resolution

الحوار Dialogue

خارج الكادر Off-Screen

الخصم (فى العمل الدرامى) Antagonist

خطى Linear

خلفية (الكادر) Background (B.G.)

الخيال Fantasy

داخل الكادر (على الشاشة) On-Screen

دافع Drive

الدراما التسجيلية Docudrama

الذروة الدرامية Climax

رجل السقوط (كبش الفداء) Fall Guy

رسم الشخصيات Characterization

سردى أو روائى Narrative

السطر الأخير من النكتة الذى يفجر المفاجأة Punch-line

سلوكى Behavioral

سمات سلوكية Behavioral Qualities

سمات مادية Physical Qualities

السيريالية Surrealism

الشخصية الثانية أو الثانوية Secondary Character

الشخصية الرئيسية Main Character

الشخصية المستديرة Rounded Character

الشخصية المسطحة Flat Character

الصراع Conflict

صوت المؤلف (مزيج من الأسلوب ووجهة النظر) Voice

ضمير الغائب Third Person

ضمير المتكلم First Person

ضمير المخاطب Second Person

الطابع أو النغمة Tone

ظهور تدريجى Fade in OR Fade up

العامل المساعد أو المحفز Catalyst

الفصل الأول Act I

الفصل الثالث Act III

الفصل الثانى Act II

القابلية للتصديق Believability

القابلية للتصديق Credibility

قالب الرحلة Journey

قسم العرض Exposition

قصة خرافية Fable

قطع Cut

لا خطى Nonlinear

اللازمة (الحركية أو اللفظية) Signage

لفظى Verbal

لقطة بانورامية Pan

لقطة تيلت (حركة رأسية) Tilt

لقطة ذات عدسة واسعة Wide Shot

لقطة طويلة زمنيا Long Take

لقطة عامة Long Shot

لقطة قريبة Close-Up

لقطة قريبة جدا Extreme Close-Up (ECU)

لقطة لاثنين Two-Shot

لقطة متوسطة Medium Shot

مثلث العلاقات Triangulation

مجاز Metaphor

مجازى Allegorical

المحاكاة الساخرة Satire

محاكاة الفيلم التسجيلى Mockumentary

مزج Dissolve

مشهد خارجى Exterior

مشهد داخلى Interior

المعالجة Treatment

معالجة أو تناول Approach

المعلق أو الراوى Narrator

المفارقة Paradox

المفارقة الساخرة Irony

مقدمة (الكادر) Foreground

المناسبة الطقسية Ritual Occasion

الميلودراما Melodrama

النادرة Anecdote

نغمة الإحساس The Feeling Tone

نمط (فيلمى) أو جانر Genre

الهايبردراما Hyperdrama

الواقعية Realism

وجهة النظر Point of View (POV)

المؤلفان فى سطور:

• كين دانسايجر

مؤرخ سينمائى، وخبير فى المونتاج والإنتاج السينمائيين، وصاحب نظرية فى كتابة السيناريو. وهو أستاذ السينما والتليفزيون ووسائل الإعلام المعاصرة فى جامعة نيوريورك، وشغل منصب رئيس الرابطة الجامعية للسينما والتليفزيون فى أمريكا. وقام بالتدريس فى معاهد وكليات مختلفة فى الولايات المتحدة وكندا منذ عام ١٩٦٨.

من كتبه التى سبق ترجمتها ونشرها فى المركز القومى للترجمة: "فكرة الإخراج السينمائى" و "تقنيات مونتاج السينما والفيديو"، وهما من ترجمة مترجم هذا الكتاب الذى بين يديك.

• بات كوبر:

كاتبة سيناريو ومخرجة سينمائية، تعمل فى مجال السينما المستقلة، ومدرِّسة فى مدرسة تيش للفنون بجامعة نيوريورك. من أفلامها المهمة "الممر" (١٩٩٢). وقد جاء إسهامها فى هذا الكتاب متعلقا بخبرتها العملية فى مجال كتابة السيناريو وتدريسه فى ورش سينمائية عديدة.

المترجم فى سطور:

د. أحمد يوسف

دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل "الفن السابع" و "اليسار" و "سطور" و "أخبار الأدب".

من ترجماته : "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك، والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و "الفيلموسوفى" و "فن التمثيل السينمائى"، و "كتاب أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم"، بالإضافة للعديد من الترجمات السينمائية قيد الترجمة حاليا.

من مؤلفاته: "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى: "الفنان والإنسان"، "نادية لطفى: نجومية بلا أقنعة، "عطيات الأبنودى: وصف مصر"، "محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوى: حامد إبراهيم
الإشراف الفنى : حسن كامل



من الأفكار الشائعة الخاطئة أن الفيلم القصير هو فيلم طويل تم اختصاره؛ ولذا فإن هذا الكتاب يؤكد على خصوصية الأفلام القصيرة فى شكلها ومضمونها، لكنه لا ينفى العناصر المشتركة بينها وبين الأشكال السينمائية الأخرى، خاصة العناصر الدرامية بالغة الأهمية فى أى عمل سينمائى؛ فالفيلم القصير يروى قصة، حتى لو كان فيلما تسجيليا، فهو يبدأ بفكرة تتطلب تجسيدا بصريا، وبناء دراميا، ورسما للشخصيات، واستخداما واعيا للصوت والحوار والتعليق والموسيقى. يمنح الكتاب هذه العناصر وغيرها فرصة كبيرة للتأمل والدراسة، ويعطى للقارئ تدريبات يستطيع من خلالها تطوير موهبته ومهاراته فى كتابة سيناريو الفيلم القصير. وبقدر أهمية الكتاب للدارس الذى يطمح إلى إتقان كتابة السيناريو، فإنه مهم أيضا للقارئ الذى يسعى إلى أن "يقرأ" الأفلام ويفهمها ويستمتع بها، لكى تتسع تجربة تذوقه للفن السابع: السينما.

تصميم الغلاف: أحمد عبد الحميد